HISTOIRE DE LA MUSIQUE DANS L'INDO-CHINE

Par Gaston KNOSP

ANCIEN CHARGÉ DE MISSION EN INDO-CHINE

L'INDO-CHINE FRANÇAISE

L'origine de la musique.

« Les livres historiques sont rares en pays annamite : le climat et les guerres ont concouru à les détruire. Non pas qu'il n'y ait dans les villes des échoppes de libraires, mais on n'y trouve guère que des éditions chinoises ou annamites des classiques ou des poètes chinois, ou bien des œuvres de littérature légère en caractères chinois ou en chu-nom. Les uns sont nécessaires pour la préparation des examens, les autres satisfont depuis des siècles les besoins intellectuels du peuple; leur demande constante en assure et en renouvelle la production[1]. »

Les livres de technique musicale ne servent pas à préparer les examens et ne sont pas accessibles au vulgaire : il est probable *a priori* qu'ils sont rares, peut-être ont-ils toujours été peu nombreux. En fait, les érudits ès choses d'Annam n'en ont encore signalé aucun.

Réduits ainsi à constater ce qu'est présentement la musique annamite, nous remarquons d'abord qu'elle dépend étroitement de la musique chinoise : système de la gamme, notation, instruments viennent pour la plupart de Chine. Ce n'est pas à dire que ces moyens d'expression étrangers ne se soient tant soit peu pliés aux sentiments de l'âme annamite, aux nécessités du climat et du sol; mais vingt siècles d'influence chinoise ont marqué l'Annam d'une profonde empreinte, si bien que, dans les institutions comme dans l'écriture, dans la littérature comme dans la musique, il est souvent ardu de démêler l'élément indigène.

L'Annamite, tout pénétré de sa dette musicale à l'égard de la Chine, a fait siennes la plupart des anecdotes qui abondent dans ce dernier pays à propos des musiciens antiques. Ces récits sont souvent intéressants, parce qu'ils montrent quelles idées sociales, morales, métaphysiques se rattachent à l'art musical; nous en résumons un qui est tiré du Kim cô ky quan[2], recueil chinois de nouvelles, et qui jouit en Annam d'une popularité sans égale, ainsi qu'en témoignent des scènes reproduites à satiété sur d'innombrables assiettes, tasses, soucoupes, cruches, vases anciens ou modernes. Voici donc ce récit :

Sous la révolution de la dynastie des T'sin, sous le règne de l'empereur Shi-Houang-Ti, année 221 avant Jésus-Christ, vivait un nommé Du-Ba-Nha. Il habitait la capitale du royaume de Sô, mais vint se fixer plus tard dans une province limitrophe, où il sut plaire et où le roi le choisit pour ambassadeur. Son nouveau maître, le roi de Tân, le chargea de porter des cadeaux au souverain de Sô.

Après s'être acquitté de ses obligations, il put jouir d'un congé que son maître lui avait accordé ; il l'employa à se rendre aux tombeaux de ses ancêtres pour y accomplir les dévotions rituelles. Se sentant fatigué, il demanda au roi une barque pour son retour, comptant ainsi se reposer en voyageant. A peine était-il arrivé sur les bords de la mer, qu'il fut assailli par une épouvantable tempête ; il dut relâcher et se mettre à l'abri près d'un rocher qui cachait un sentier menant vers la forêt. Afin de se distraire, Du-Ba-Nha enjoignit à son domestique de brûler de l'encens et de lui apporter son psaltérion. Il préluda, puis commença un air qu'il ne put terminer, une corde s'étant cassée ; il lui sembla éprouver de ce chef une sensation inexplicable. Persuadé que quelque ermite ou quelque philosophe avait dû se cacher à proximité, afin d'ouïr sa musique, il ordonna que les alentours fussent fouillés, la corde cassée l'ayant rendu circonspect.

Tout à coup, un homme sortit du buisson qui, s'adressant au mandarin, l'assura qu'il n'avait affaire ni aux voleurs ni aux pirates. Bûcheron de son métier, il revenait de la forêt avec des fagots de bois mort lorsque la pluie le surprit et l'obligea à chercher refuge à proximité du rocher. Ayant entendu de la musique, il s'était approché pour mieux en jouir.

Le mandarin et le bûcheron, qui se nommait Tchung-Tu-Ky, engagèrent une longue conversation musicale et philosophique. Convaincu de l'honnêteté du bûcheron, Du-Ba-Nha l'invita à monter dans la barque, où l'entretien continua. Après avoir subi avec succès plusieurs épreuves se rapportant à ses connaissances musicales, le bûcheron fut questionné au sujet du psaltérion, et voici ce qu'il répondit :

« Votre harpe a été construite par Phuc-Hy[3] qui vit cinq astres tomber du ciel sur le sommet d'un arbre renommé, d'un ngô-dông[4], sur lequel se trouvait un aigle, le roi des oiseaux. Car vous devez certainement savoir que l'aigle vit principalement des fruits du bambou, qu'il ne vit que sur le sommet du ngô-

1. Paul Pelliot : *Première Étude sur les sources annamites de l'histoire d'Annam.*

2. Le recueil chinois Kin Kou Khi Kwan date du XIVe siècle. Voir Cordier, *Bibliotheca sinica*, col. 810, 1863.

3. Phuc-Hy, célèbre empereur chinois, régna de 2852 à 2737 av. J.-C.

4. *Dryandra vernica*, bois dont se servent les luthiers indo-chinois.

dông, et qu'il ne s'abreuve qu'aux sources les plus douces.

« Phuc-Hy vit que cet arbre était d'une essence renommée, imprégnée des meilleurs sucs de la nature, et envoya un homme pour aller le chercher. Il le fit couper en trois morceaux, puis il fit son choix. Le son de la première et de la dernière partie était très ordinaire, très désagréable même à entendre ; il ne prit que la pièce du milieu, qui avait un son très beau et très doux, et la fit séjourner dans l'eau pendant vingt-sept jours. Puis il alla la prendre et choisit un jour faste pour faire venir chez lui le bon ouvrier Tu-Ky, afin qu'il se mît à confectionner une harpe.

« Pour construire cette harpe, l'ouvrier devait s'inspirer de ce que possède le ciel et l'imiter. La longueur de l'instrument devait être de trois thuocs, six tâcs et un phan, pour former le nombre de trois cent soixante et un, à cause des trois cent soixante et une allées célestes ; la largeur à l'avant serait de huit tâcs, en raison des huit demi-trimestres ; à l'arrière, la largeur ne devait être que de quatre tâcs, pour représenter les quatre saisons ; quant à l'épaisseur, il ne fallait pas qu'elle dépassât deux tâcs, afin qu'elle restât l'emblème du ciel et de la terre, les deux grandes divisions mondiales. Les chevilles devaient être en pierres précieuses, et les chanterelles, dorées bien entendu, devaient être au nombre de douze, pour rappeler les douze mois de l'année ; on ajouterait même une treizième corde pour distinguer le mois bissextile. En touchant cette harpe, il fallait se garer des six choses suivantes :

1° Du froid intense ;
2° De la chaleur excessive ;
3° Du vent violent ;
4° Des grandes averses ;
5° De l'orage grondant ;
6° De la neige tombante.

Et il ne fallait jamais la toucher dans les sept cas suivants :

1° La mort ;
2° La fête royale ;
3° La cupidité ;
4° La malpropreté ;
5° Les vêtements mal tenus ;
6° Sans avoir brûlé l'encens ;
7° Sans avoir un bon auditoire. »

Du-Ba-Nha, après avoir entendu cette réponse si couramment donnée et si exacte, croyait néanmoins avoir affaire à un plagiaire rapportant tout simplement une histoire qui lui aurait été racontée. Puis il lui posa encore une question, à laquelle le bûcheron répondit : « Lorsque Confucius faisait de la musique chez lui, un excellent disciple vint à passer devant la porte, et, ayant entendu que le son de la musique n'était pas semblable à celui qu'il entendait de coutume, il fut tout surpris et demanda des explications. Confucius lui répondit : « En faisant de la « musique, j'ai vu un chat qui guettait une souris ; « mon désir était qu'il réussît à l'attraper. J'étais donc « en proie à la cupidité, et ma musique devait par « conséquent s'en ressentir. »

Après s'être encore entretenus un certain temps, ils se séparèrent, convenant d'un rendez-vous pour l'année suivante, à pareille date. Tchung-Tu-Ky ne put s'y rendre, étant mort entre temps. Du-Ba-Nha se fit conduire à la tombe du bûcheron et y brisa son psaltérion, après avoir jeté au vent l'invocation suivante :

Au bord du fleuve, nous nous étions réunis l'an passé.
N'ayant plus vu mon ami, je le cherche depuis deux semaines en
[faisant résonner ma harpe !
Quelle douleur dans mon cœur à la vue d'une nouvelle sépulture.
Tout heureux en m'approchant du tombeau, tout triste en m'en
[éloignant,
Oh ! mon meilleur ami est perdu !
Avec qui puis-je lier une sincère amitié et faire de la musique ?
Je quitte pour toujours cette harpe, quand le morceau sera fini.



Fig. 578.

***

Ce récit, puéril à plus d'un point de vue, ne nous permet pas de juger jusqu'à quel degré il révèle un fait historique, ou s'il ne s'agit que d'une fable ; l'histoire de Du-Ba-Nha et de Tu-Ky, vu son ancienneté, se dérobe à la vérification ; le légendaire et le véridique finissent par s'amalgamer si intimement dans ces vieux récits chinois, que l'ethnographe est souvent pris de doute.

Nous ignorons également jusqu'où s'étendaient les dispositions musicales de Confucius ; nous devons toutefois ne pas en concevoir d'étonnement, car il est rare que les Orientaux ne cherchent pas à rehausser leurs récits et leurs légendes par la présence de quelque divinité. Quant aux treize règles, la plupart nous semblent de ridicules superstitions, sauf la dernière, recommandant de ne pas faire de la musique *sans avoir un bon auditoire*.

La tradition a également perdu ses droits dans les pratiques de la lutherie. C'est ainsi que le Thap-luc, dont il sera question plus loin, et qui dérive des anciens Cam et Shac (la harpe de Du-Ba-Nha), n'a plus les mesures indiquées par Phuc-Hy, son prétendu inventeur. Selon lui, l'instrument type devait avoir, en notre mesure, environ $1^{m},52$; or le Cam n'a que 92 centimètres ; le Shac mesure $1^{m},70$, et le Thap-luc actuel également $0^{m},92$.

Choisir un jour faste pour construire un instrument de musique n'est plus une prescription observée dans toute sa rigueur ; rappelons cependant que la race sino-annamite n'a pas encore perdu ses préférences pour les jours fastes lorsqu'il s'agit d'entreprendre une œuvre importante.

Il convient également de ne pas frapper d'un injuste dédain Tu-ky et son père Chung lorsqu'ils acceptent l'or de Du-Ba-Nha sans la moindre protestation ; leur condition sociale inférieure leur fait un devoir d'accepter un cadeau d'un personnage aussi mar-

quant que l'est un ambassadeur royal; refuser ses pièces d'or serait contraire au caractère et aux mœurs des Orientaux. Le lecteur pourrait encore croire à l'ineptie, lorsque Du-Ba-Nha demande à Chung si l'enterrement de son ami a déjà eu lieu; rappelons qu'il est de coutume, en Extrême-Orient, de mettre le cadavre dans un cercueil dont toutes les jointures sont soigneusement laquées, afin d'empêcher les émanations putrides de pénétrer dans la demeure, car on conserve plusieurs mois le cercueil au logis avant de le porter en terre. Il est certain que Du-Ba-Nha eût désiré assister à l'enterrement de son ami, de là sa question. Du-Ba-Nha brisant sa harpe sur la tombe de son ami doit servir à nous faire mieux comprendre l'intensité de son amitié, qui trouve un écho dans l'adoption des parents par le mandarin. Le respect de la vieillesse, le culte ancestral des races sino-annamites sont suffisamment connus pour qu'il n'y ait pas lieu de s'étonner lorsque, à la fin, nous voyons Du-Ba-Nha s'agenouiller devant Chung pour lui offrir de quoi subsister jusqu'à son retour de la cour de Tân.

Disons encore qu'à l'encontre des Chinois qui reconnaissent à la musique une vertu pédagogique propre à contribuer au développement de la morale, les Annamites sont d'avis qu'elle ne saurait être qu'une passion funeste facilitant l'accord entre l'homme et la femme. Ils sont d'ailleurs enclins à attribuer un certain côté mystique à la musique, car ils parlent de Van-thiên, ce qui veut dire musique nuageuse, musique céleste; avouons cependant que leurs notions sur ce sujet manquent de clarté et que les explications qu'ils cherchent à en donner sont naïves et oiseuses.

∴

En matière de conclusion, nous ne pouvons que dire ceci: c'est que la musique annamite ne progressera pas et ne se modifiera pas, même au contact de la musique européenne que les musiciens indigènes ont l'occasion d'entendre. Notre art musical tout entier est lettre morte pour eux; nous pouvons même affirmer que notre musique leur déplaît assez. Quant à la musique annamite, elle est comme figée, emprisonnée dans une tradition plusieurs fois séculaire, et rien ne saurait l'en faire sortir; aussi bien, fait-elle mieux de garder son caractère propre, car, pour elle, se modifier c'est devenir esclave en adoptant les expressions musicales d'un des peuples environnants; et c'est là un danger tout conjuré si l'on veut bien considérer que ces peuples se coudoient depuis des siècles et ont su cependant maintenir chacun les coutumes de leurs aïeux.



Fig. 579.

∴

La mélodie annamite.

Quoique n'étant pas comparables à leurs sœurs cambodgiennes, les mélodies annamites ne sont cependant pas dépourvues de caractère. Il s'en dégage une certaine intimité, un tour de naïveté qui leur prête une vitalité particulière. La grâce et la vigueur n'y ont aucune place; c'est tantôt une rêverie mélancolique, gauchement exprimée, ou bien alors une mélodie enfantine et douce qui peint bien les sentiments dont sont animés ses créateurs. Mais, à l'audition de ces mélodies, on ne constatera jamais cette envolée lyrique qui fait le charme de nos chants.
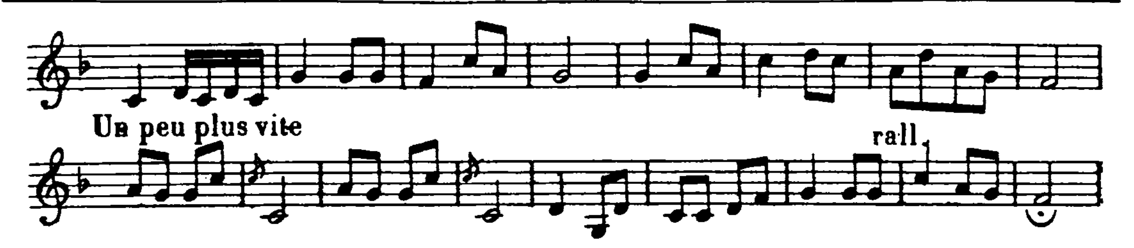
Comme principal obstacle s'élevant contre toute tentative de perfectionnement, il convient de signaler l'imperfection de la gamme, objet dont nous parlons à un autre chapitre. Avec les cinq notes rituelles ou gamme pentatonique, tonique, 2de, 3ce, 5te, 6te, l'inspiration ne peut guère se donner un libre cours; nous en avons un exemple dans la musique européenne qui fait facilement comprendre au lecteur que la richesse des matériaux mis à la disposition de l'artiste est sérieusement à considérer.

Chez les Annamites, la musique une fois créée ne se modifia plus, semblable en ceci aux autres arts et institutions, qui s'érigent en sévères conservateurs et austères gardiens des traditions. Tandis que chez nous, chaque époque a eu sa physionomie artistique spéciale, l'Annam a vu s'égrener une longue série de siècles sans jamais rien changer. Or, la musique, un des arts sacrés en Extrême-Orient, devait se trouver placée par excellence à l'abri des esprits modificateurs les plus hardis. C'est à cela que l'on doit d'entendre, en Indo-Chine, des mélodies antérieures à notre plain-chant le plus ancien.
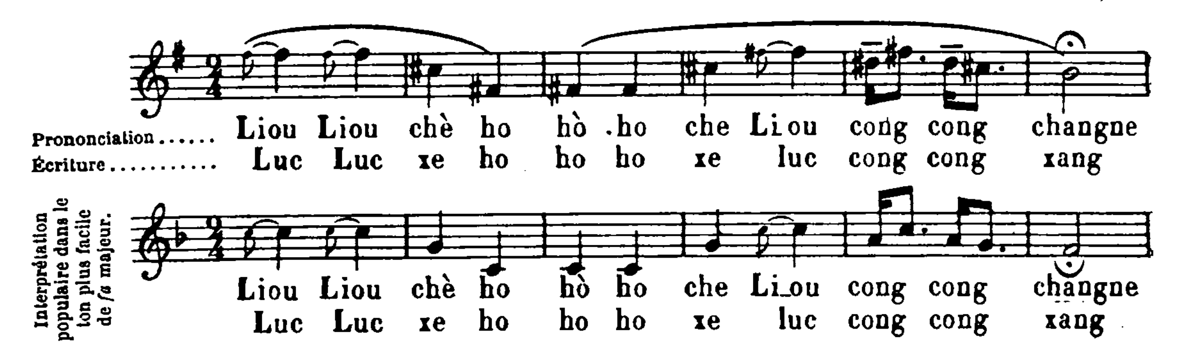
Envisageons à présent la mélodie annamite sous d'autres faces que celle de son ancienneté. Nous avons attiré l'attention sur le parfum d'intimité qu'elle exhale. On trouve, dans quelques-uns de ces chants, comme un souvenir du foyer familial indigène qui nous fait comprendre, mieux que de copieux récits, l'état d'oppression dans lequel végétait le peuple annamite. Or, la musique étant pour lui le seul moyen d'expression libre de l'âme, il faut voir dans ces plaintes mélodiques plus que du simple chant : c'est l'histoire du peuple, de ses sentiments, de ses rares joies et de ses multiples tristesses, écrite en un langage qu'aucun souverain ne pouvait punir.

Le spécimen qui va suivre démontrera ce que nous venons d'avancer, et cela plus facilement que de nombreuses explications.



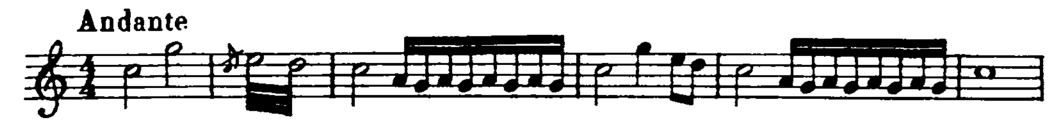


En outre de son contour mélodique agréable, cette chanson est remarquable par le fait que des paroles accompagnent le chant; ceci est une rare exception très contraire aux habitudes des indigènes, qui se contentent de solfier leurs chansons, comme le démontre la phrase suivante :



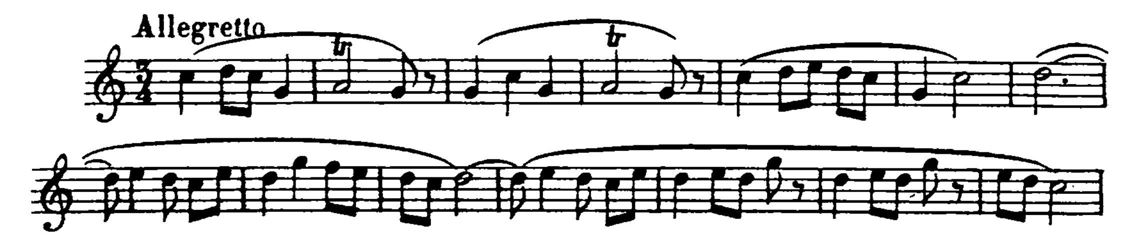
L'air qui figure ci-dessus est donc une des rares mélodies qui se présentent à nous munies de texte. Selon nos traducteurs, il dépeint les sentiments de tristesse qui envahissent le cœur d'une jeune fille dont le fiancé est malade, et pour la guérison duquel le médecin semble s'efforcer en vain. Certes, ce n'est pas notre mélancolie, notre façon de l'exprimer, mais pour ceux qui ont longtemps coudoyé cette intelligente population, on y sent toute une révélation d'angoisse et de tristesse.

Pour rester cependant impartial, il importe de reconnaître que la mélodie annamite renferme également des côtés grotesques. Ici nous faisons allusion aux chants et mélopées qui accompagnent les cérémonies mortuaires, les processions, etc. Voici un spécimen de marche funèbre: on y chercherait en vain ce que nous sommes habitués à trouver dans ce genre musical.



Ce thème se trouve spécialement confié à l'horrible Cái-ken, instrument dont il sera question plus tard; quant au motif même, il n'y a rien de plus puéril, en l'occurrence, que ces trilles majeurs *mi-ré, sol-la,* ces sauts de tonique à la dominante, qui sont plutôt d'une note pastorale. Et cependant, chez les Annamites, ce passage agreste fait office de messe *pro defunctis!*

L'air qui va suivre nous réconcilie avec la muse annamite; dans cet allegretto, ce n'est plus le contour mélodique seulement, mais l'allure générale, le rythme, qui nous font penser à quelque danse de paysan.



Ce joli petit refrain est souvent interprété par les violonistes annamites, si nous pouvons appeler ainsi ces modestes violoneux.
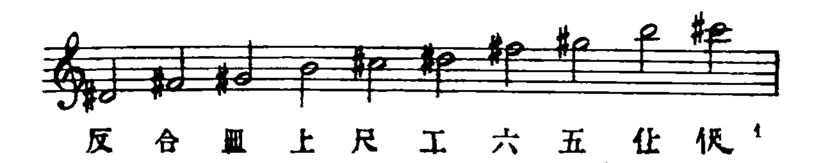
∴

Les airs annamites.

Nous ne pourrons mieux résumer nos appréciations qu'en présentant ci-dessous quelques airs autochtones, qui permettront au lecteur de se familiariser avec les produits de l'art musical qui nous occupe.

A titre de curiosité, nous joignons à l'un d'eux la notation annamite. Au chapitre spécialement consacré à cette notation, nous indiquons quelle est, à notre avis, la meilleure base de traduction.

Il nous paraît néanmoins utile de reproduire ici le tableau des caractères, avec leur traduction européenne, afin d'éviter de recourir au chapitre suivant.
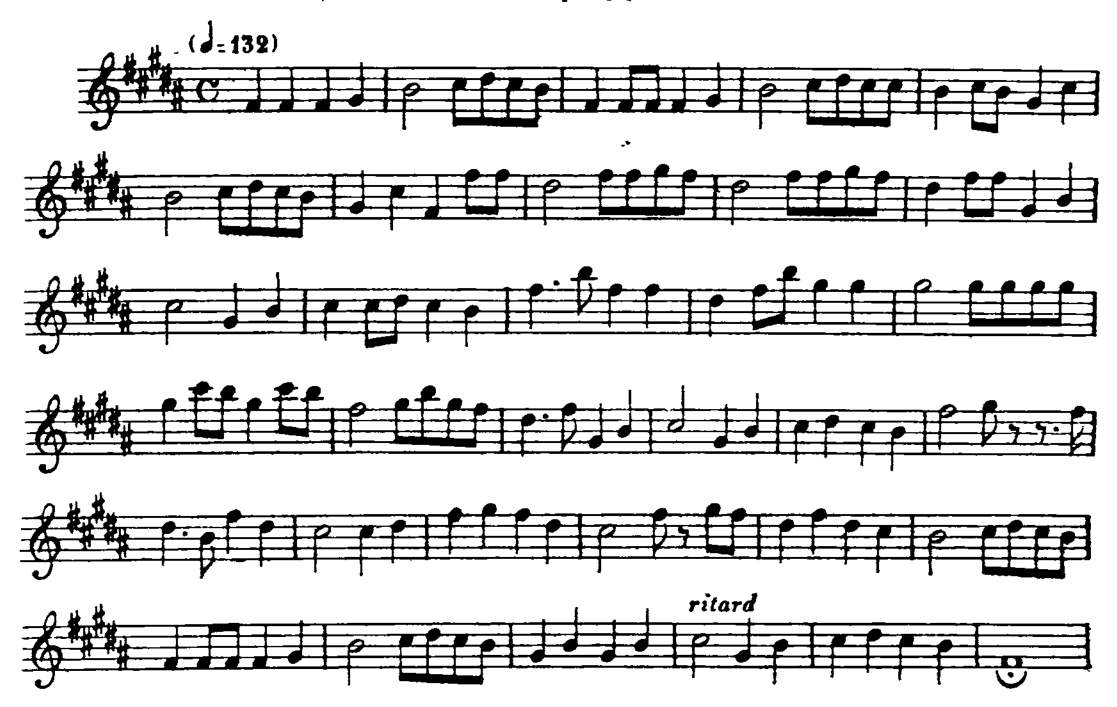


Cette gamme pentatonique a été mesurée au moyen du diapason normal français.

Théoriquement, les chants annamites sont en *si* majeur. Mais en pratique, les musiciens indigènes se servent presque toujours de la tonalité de *fa* majeur, c'est-à-dire qu'il y a divergence entre l'écriture musicale et l'exécution; selon nous, cette transposition est faite en vue de faciliter l'exécution vocale, rendue sans cela difficile en raison du registre élevé. Les indigènes que nous avons questionnés à ce sujet ne surent satisfaire notre curiosité. Nous avons adopté pour nos transcriptions la tonalité usuelle, c'est-à-dire celle de *fa majeur;* le lecteur est donc prévenu de l'écart de ton qui existe entre la théorie et la pratique, et il se rendra facilement à l'évidence.

Les chansons annamites n'ont pas toujours de titres. Celles qui en sont pourvues en changent parfois selon les provinces et les populations chez lesquelles on les entend exécuter. En général, les noms propres que nous mettons au commencement des morceaux qui vont suivre, font, chez les Annamites, plutôt l'office de signe de convention pour désigner tel ou tel air, mais ils ne sont pas en rapport avec le caractère même de la pièce; le lecteur en jugera par la suite.
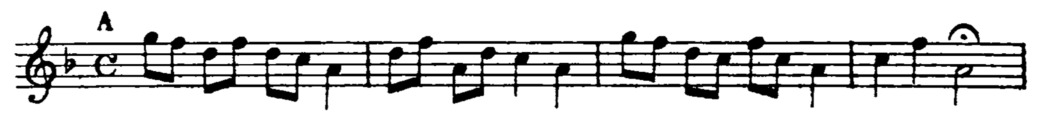
L'eau qui coule.

Air de violon, favori des Annamites et le plus populaire en Annam et au Tonkin.



TROIS CHANSONS ANNAMITES
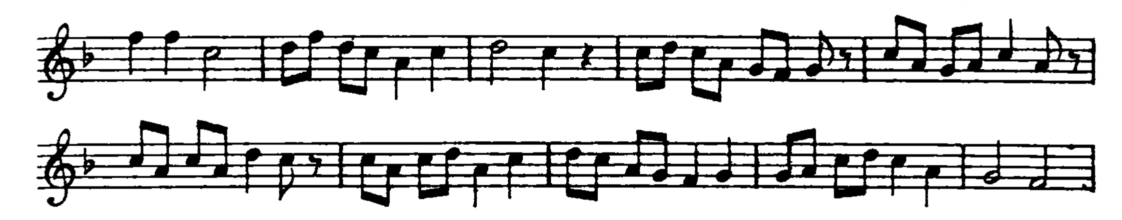
Le Dragon et le Tigre.



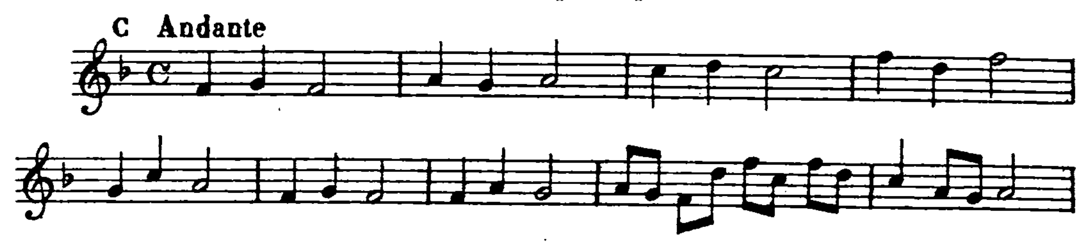
La Sapèque d'or.



1. Caractères prêtés par l'Imprimerie nationale.



Le Vent du printemps.



* * *

De l'improvisation musicale.

L'Annamite improvise avec beaucoup de plaisir; non qu'il improvise dans le but de créer du neuf, mais simplement pour suppléer aux trahisons de la mémoire. Et nous pouvons dire que ce genre d'agrément musical n'est pas sans charme lorsque le musicien indigène est talentueux; d'autres fois, sa fantaisie devient trop personnelle et l'audition qu'il nous donne n'a plus rien de séduisant, s'enfermant dans la limite de la gamme rituelle de cinq tons : tonique, seconde, tierce, quinte et sixte. Il arrive encore que, si l'indigène est lettré, il improvise des ballades que le vent emporte et dans lesquelles il chante la gloire des rois Lé ou autres héros de sa patrie.

Si notre collection de thèmes improvisés n'a pas la richesse que nous lui voudrions, c'est qu'il n'était pas aisé de noter les sons qui, une fois émis par l'instrument, sont déjà oubliés par l'artiste que nous observions. Puis, il convient encore de savoir où cesse l'air populaire et où commence l'improvisation, que rien ne fait pressentir, puisqu'elle est le plus souvent, comme nous le disions plus haut, le résultat d'un défaut de mémoire, auquel le musicien même ne s'attendait pas. Comme ces motifs sont empreints d'un sentiment intime, qu'ils se présentent spontanément à l'imagination individuelle, nous ne saurions les négliger. Envisageons-les comme dépeignant musicalement le caractère populaire annamite, mieux que ne pourraient le faire des airs traditionnels où le côté autochtone se trouve presque complètement effacé par l'influence de l'art musical chinois.

Voici donc un joli thème annamite, curieux déjà par la présence du *fa*, la quarte, que nous retrouverons souvent avec la sensible *si*, dans les airs non rituels :
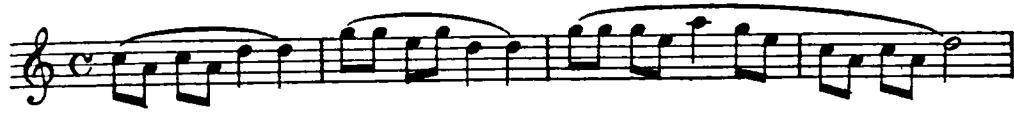


les airs rituels sont construits à l'aide de la gamme pentatonique pure, alors que dans les improvisations, les fantaisies, le musicien se sert des deux degrés qui manquent à sa gamme classique.

Cette phrase, par son mouvement rapide et sautillant, nous rappelle qu'elle appartient au répertoire des musiciens aveugles, dont il sera question plus loin, et qui, comme on le verra, affectionnent les rythmes vifs.
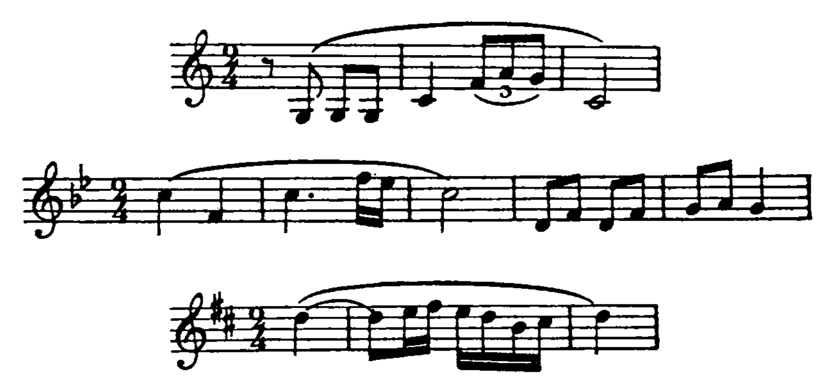
L'impromptu suivant nous a été dicté par un jeune flûtiste qui, perdu en un songe nocturne, laissait libre cours à ses pensées, dont on devine la douceur à travers la fine et rêveuse trame musicale.



Les thèmes que nous soumettons ici au lecteur lui sembleront peut-être un peu naïfs; mais s'il veut bien se laisser gagner par leur simplicité naturelle et par leur absence totale de recherche, il les goûtera certainement. L'exemple qui va suivre dérive déjà de la muse chinoise avec son constant retour sur le second degré tonique.



La flûte annamite, à l'instar de la nôtre, excelle à rendre des sauts brusques. Aussi, la plupart des flûtistes indigènes connaissent cet avantage, et en usent largement lorsqu'ils veulent faire montre de virtuosité. Nous donnons ci-après quelques-uns de ces traits improvisés et qui sont souvent de tournure curieuse.



Tous ces brins de thèmes se jouent à une allure assez vive, souvent même en presto, comme celui-ci, par exemple :
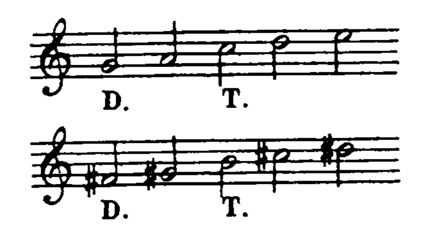


Nous ne voulons pas abuser du lecteur, d'autant plus que les spécimens que nous venons de faire figurer l'auront suffisamment renseigné.

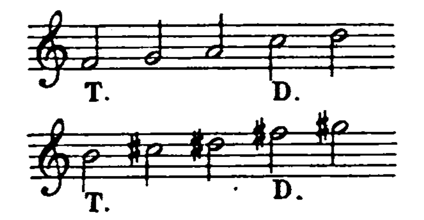
∴

La notation annamite.

La notation annamite appartient au même système graphique que celui inventé par les Chinois pour noter les airs de musique.

La gamme chinoise annamite classique correspond aux gammes hindoues *Carnati et Vélavali,* une des seize mille gammes que les Hindous prétendent avoir créées.
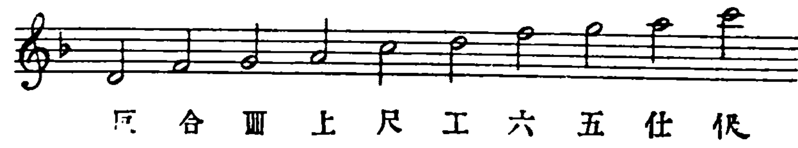




Il était jusqu'à présent admis que cette notation ne désignait que la position notale, mais ne renfermait aucune indication dynamique. Ceci est une erreur[1]. Nous verrons plus loin qu'il y a pour certaines notes jusqu'à trois caractères différents, ayant pour but de faire imprimer plus ou moins de vigueur au son qu'elles représentent. Mais quoique ayant à leur disposition trois différents systèmes de notation, les Annamites utilisent surtout la première espèce du tableau ci-dessous et qui est le mode *hô,* c'est-à-dire la gamme de *si* majeur, de laquelle se trouvent éloignées la quarte et la septième.

Voici donc le tableau qui montre les différentes espèces de notation en usage en Extrême-Orient.

Première espèce. — Comme nous l'avons dit précédemment, c'est la notation la plus usitée.

Les notes *fan, hô, tu, sang, cong, ngu* peuvent se noter de façons différentes, qui ont pour conséquence de faire entendre les notes *forte* ou *piano.* Néanmoins, cette notation soulève des difficultés qui ne s'aplanissent qu'à force de routine et d'habitude. Ces dernières exercent d'ailleurs un grand empire dans toutes les questions d'art en Extrême-Orient. Un exemple nous fera vite comprendre.

Nous avons déjà fait observer que, lorsque le peuple chante, il affectionne la tonalité la mieux adaptée à ses moyens vocaux, et qui, par rapport à notre diapason, est celle de *fa* majeur. Dès lors, la position tonale des signes graphiques subit une modification, et ceux-ci représentent alors l'échelle tonale suivante :

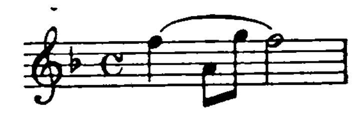


1. Voir notre tableau de la Notation.

Donc, le passage suivant :



devra être noté comme suit 六 s'il est destiné
aux chanteurs; encore 上
ces derniers devront-ils être 五
suffisamment initiés aux 六
secrets de leur art pour ne pas chanter la notation exacte qui signifie :



Or, pourquoi les musiciens indigènes n'écrivent-ils pas correctement de la façon suivante : 六
puisque la première notation contient 仕
sur le 2me temps un intervalle de 7me 五
六
auquel ils ne sont pas accoutumés, et qu'ils peuvent éviter en notant correctement ce contour mélodique? Malgré nos recherches, la routine asiatique ne nous a pas offert d'explication satisfaisante de cette bizarrerie. Toujours est-il qu'il n'est pas aisé de devenir un *Tri-âm*, c'est-à-dire un connaisseur en musique, en pays annamite, si l'on considère les formules creuses de la théorie musicale indigène.

Quoique certains écrivains aient prétendu que cette première espèce de notation était uniquement réservée aux morceaux destinés à être joués par le Thap-luc seulement, nous pouvons assurer que ce genre de notation est presque le seul usité pour quelque instrument que ce soit.

Deuxième espèce. — Il arrive, mais rarement, que les musiciens se servent de ces caractères quand ils écrivent un air pour les instruments à vent. Il en est de même de la

Troisième espèce, qui serait plus spécialement réservée aux instruments à cordes. Dans la pratique, il n'en est rien, et la première espèce conserve les préférences des musiciens.
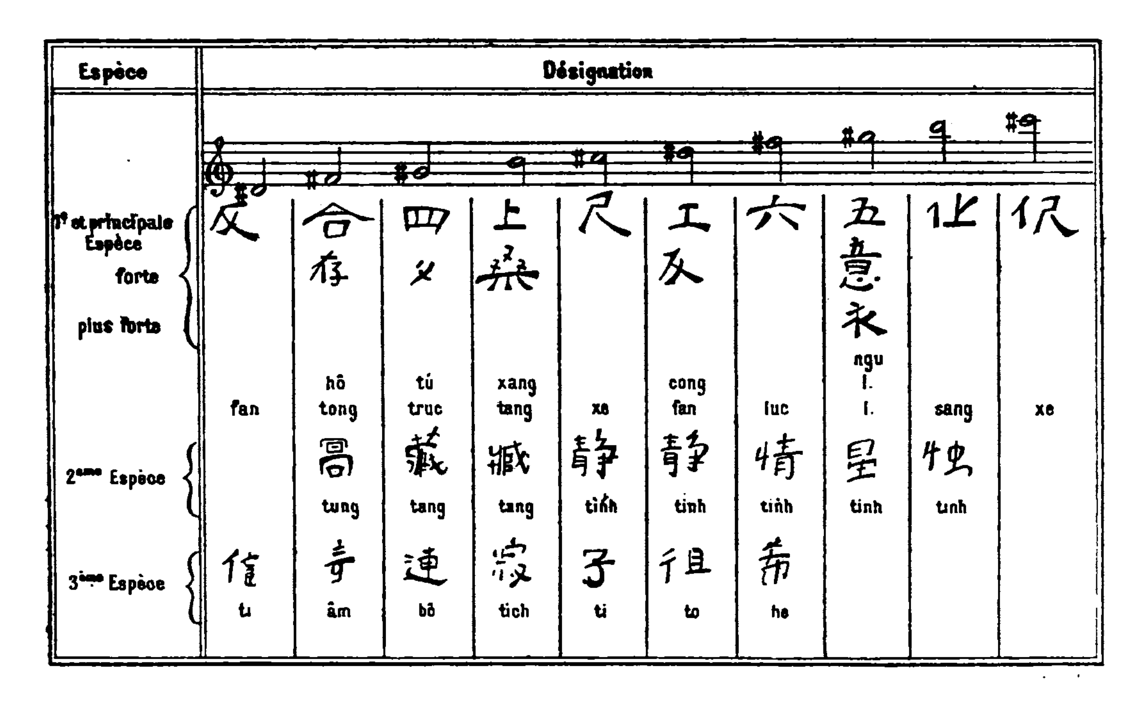
Le défaut capital de la notation extrême-orientale, c'est qu'elle n'indique rien au point de vue du rythme. Il est simplement admis que le premier temps fort s'opère sur le premier caractère de chaque petit groupe.

L'empirisme et la routine doivent guider les musiciens lorsqu'ils répètent un morceau; leur système de notation n'a donc, même pour eux, qu'une valeur très relative; elle est en somme d'une précision douteuse. Tandis que chez nous l'orthographe musicale est allée en se perfectionnant depuis l'époque lointaine où l'on se servait des neumes, les Chinois et les Annamites ont immuablement respecté et conservé leur système archaïque, sans y apporter la moindre modification, le moindre progrès.

Nous avons fait observer plus haut que la valeur des différentes notes ne se trouvait pas indiquée dans la notation extrême-orientale. Les mesures sont indiquées par de petits intervalles ou par des zéros.

La notation s'opère verticalement et rarement dans le sens horizontal. A la fin, l'écrivain annamite place souvent le caractère *tat* 畢 qui signifie *fin*.

Si on ajoute à ce système incomplet et rudimentaire les croyances symboliques des cinq tons qui signifient cinq couleurs, etc., il convient d'avouer que l'art musical ne pouvait guère progresser et sortir du cadre étroit que lui avaient assigné les gouvernants. Il est un fait réel, c'est que la musique faisait partie, en Chine, de l'administration. Malgré l'amour qu'ils ont toujours professé pour cet art, les Extrême-Orientaux n'ont jamais su vaincre leurs penchants rituels et n'ont pas pu faire sortir la musique de l'état primitif dans lequel ils l'avaient reçue de leurs ancêtres.



Espèce	Désignation									
1re et principale Espèce	反	合	四	上	尺	工	六	五	仩	伬
forte		存	乂	[illegible]		及		意		
plus forte								衣		
	fan	hô tong	tú truc	xang tang	xe	cong fan	luc	ngu I. I.	sang	xe
2ème Espèce		冨	藏	臧	静	静	情	星	蚀	
		tung	tang	tang	tinh	tinh	tinh	tinh	tinh	
3ème Espèce	信	音	連	寂	子	徂	希			
	ti	âm	bô	tich	ti	to	he			

L'ORCHESTRE ANNAMITE

Les instruments de musique.

NHAC-KHI

L'orchestre annamite se compose généralement de quatre à dix musiciens. On ne saurait donner à ce sujet un chiffre rigoureux, l'orchestre étant rarement complet, surtout en ce qui regarde les instruments à percussion dont la variété est très grande.

Dans L'orchestre annamite, les cuivres font absolument défaut, et nous n'avons que trois groupes à envisager :

1° Les instruments à vent, en bois;
2° Les instruments à cordes;
3° Les instruments à percussion.

Les *instruments à vent, en bois,* ne sont pas très nombreux; ils se composent de :

1° Flûtes de différentes grandeurs droites et traversières;
2° Hautbois de deux grandeurs différentes;
3° Pipeau double.

Ainsi donc, aucun instrument grave.

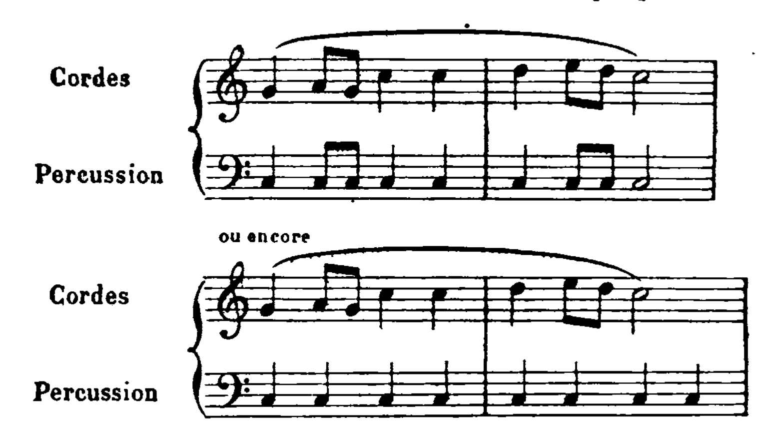
Les *instruments à cordes* sont bien plus nombreux, et si leur timbre se ressemble beaucoup, leur forme est très variée. Les Annamites les considèrent comme étant des instruments nobles.

1° Le violon à deux cordes avec archet passant dans les cordes.
2° La guitare à trois cordes, caisse recouverte de peau de serpent.
3° La mandoline à quatre cordes, forme de rate (viscère).
4° La guitare à quatre cordes, à caisse discoïde, guitare des chanteuses.
5° La grande guitare à trois cordes, à caisse rectangulaire.
6° Le cymbalum, tenant de l'ancien asor égyptien,
7° Le monocorde, usité surtout par les aveugles.

Les instruments à cordes sont de beaucoup préférés aux autres par les indigènes. Les cordes sont actionnées de quatre manières : elles sont frottées, grattées, pincées ou frappées.

Les *instruments à percussion* sont légion. Leurs formes et grandeurs sont d'une variété infinie, depuis l'infime grelot en bois que l'on frappe au moyen d'un bâtonnet de bois dur, jusqu'aux grands gongs et tambours, tam-tams et cloches, etc.

Ces instruments servent surtout à accentuer les rythmes, ou encore à souligner par de mêmes valeurs celles du dessin mélodique, ainsi que nous le montrons dans l'exemple qui suit :



1° *Trong-giang,* petit tambour.
2° *Trong-boc,* tambour plat.
3° *Trong-quan,* corde vibrante.
4° *Trong,* grosse caisse, tam-tam.
5° *Bom,* tambour long.
6° *Gong,* plaque circulaire en fonte.
7° *Chuóng,* timbre en cuivre.
8° *Thiéu-canh,* timbre en cuivre.
9° *Tiu,* timbre en cuivre.
10° *Thanh-là,* tympan.
11° *Nao-bat,* cymbales.
12° *Mó,* grelots en bois.
13° *Sinh-tiên,* castagnettes à sapèques.
14° *Sinh,* castagnettes d'aveugles.
15° *Cap-ké,* castagnettes annamites.
16° *Khanh,* tympan en métal ou en pierre.
17° *Chuong-khanh,* clochette à tympans.

Après avoir donné la nomenclature générale des instruments qui forment l'orchestre annamite, nous allons les étudier dans leur ordre successif, en ornant les exposés du plus grand nombre possible de dessins, ceux-ci étant en général plus explicites qu'une longue description.

INSTRUMENTS A VENT EN BOIS

Cái ong dich[1].

LA FLUTE ANNAMITE

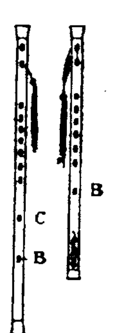


Fig. 580.

La flûte annamite ressemble tout à fait à la flûte traversière ou flûte allemande des XVIe et XVIIe siècles; on peut s'en rendre compte par le dessin ci-contre.

Elle est faite d'un morceau de bambou, et a une longueur totale de 0m,55; ce tube de bambou mâle est percé de onze trous. On obtient le son en soufflant par le trou B; on bouche le trou C au moyen d'une petite boule de papier de soie. Deux autres ouvertures servent à y passer un cordonnet de soie afin de suspendre l'instrument après l'usage; les autres trous servent au doigté pour obtenir les différentes notes.

1. *Cái* est l'article masculin : *le,*

Voici, aussi précise que possible, l'échelle de cette flûte primitive (prix 8-10 cents = 20 à 25 centimes) :



Le trou B est situé à treize centimètres de l'extrémité; il est ovale et long de dix millimètres sur sept millimètres de largeur. A six centimètres du trou B se trouve le trou C, rond, et de huit millimètres de diamètre.

Le premier trou servant au doigté est séparé de C par un intervalle de soixante-sept millimètres; les six autres ouvertures sont également de forme ovale, huit millimètres sur six millimètres; elles sont placées à des distances de vingt millimètres les unes des autres.

Cette flûte n'est pas laquée; les luthiers indigènes lui laissent la couleur jaune primitive du bambou dont elle est construite.

Les extrémités sont formées par des bagues en os, fixées au tube soit avec de la laque, soit avec de la colle. On ne saurait prétendre que les luthiers apportent à la confection de ces instruments les soins nécessaires; elles sont d'un travail plutôt grossier. Le tout trouve son explication dans le prix fabuleusement bas auquel les luthiers vendent leurs produits.

Les flûtes chinoises, trois ou quatre fois plus chères, sont d'une facture infiniment supérieure; cela a sa raison d'être : l'Annamite aime peu la flûte, pour laquelle, par contre, se passionne le Chinois.



Fig. 581.

En général, les instruments de ces pays sont rudimentairement fabriqués, sans le moindre soin; ils ne sont surtout pas considérés comme étant des objets précieux, et le métier de luthier ne s'élève pas, en Indo-Chine, au-dessus des autres métiers manuels, exception faite pour les luthiers cambodgiens qui apportent des soins particuliers à la confection de leurs instruments.

Ceci dit, nos lecteurs comprendront aisément pourquoi il est impossible de trouver de vieux instruments de musique en Indo-Chine. La flûte en bambou devient très vite la victime des poux de bois, et ne résiste pas, comme nos instruments, aux attaques du temps.

Le timbre de la flûte annamite n'est pas moelleux; il a une certaine douceur, mais la mauvaise construction de l'instrument s'oppose à la production de toute espèce de sons ronds. Son rôle, dans l'orchestre annamite, est la plupart du temps très borné; la flûte apporte sa note pour renforcer tel ou tel autre instrument, et il arrive parfois que cette combinaison orchestrale n'est pas des plus heureuses. Aussi est-ce un instrument joué surtout en solo, et alors, entendu à une certaine distance, les sons qu'il émet ont un caractère champêtre des plus prononcés, quelque chose de la flûte de Pan; l'insaisissable des mélopées annamites, des improvisations surtout, lui convient tout à fait.

Cái Ken.

LE HAUTBOIS

Le hautbois annamite ne diffère pas du nôtre en principe; on obtient les vibrations produisant le son au moyen d'une anche double comme pour notre hautbois; son tuyau ou tube conique est fabriqué en bois de trac, essence dure et légère.

Le tube est divisé en dix parties de longueurs inégales. Sept trous y sont pratiqués et se trouvent placés entre les 3e et 9e ondulations en partant de l'embouchure. Ils sont ovales et ont cinq millimètres sur six. L'anche, faite avec un petit morceau de roseau, est fixée au moyen d'un mince fil d'argent à une pièce métallique, dont la prolongation est enfoncée de quinze millimètres dans le tube en bois. Cet instrument se termine par un pavillon de cuivre jaune.

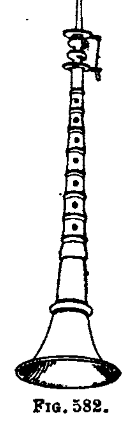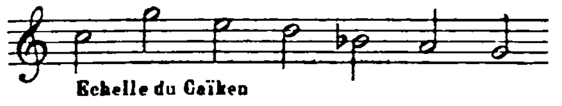


Fig. 582.



L'Annamite se sert autant du hautbois chinois, de proportion plus grande, que de son hautbois propre; le Chinois en agit de même.

Tout en ayant les défauts de notre hautbois, il ne possède aucune des qualités qui font le charme de cet instrument dans notre orchestre. Le hautbois de ces pays a le son grêle et nasillard; il est presque exclusivement usité dans les cérémonies funèbres. Il n'a aucun des sons pathétiques du médium de nos hautbois. Comme il est grossièrement construit, on comprend facilement que la pureté du timbre ne soit pas sa plus grande qualité.

Comme nous l'avons déjà dit, il est surtout usité pour les enterrements, qui tous, même pour les plus pauvres, se font avec accompagnement de musique, ceci étant une question rituelle.

Voici un des airs que le hautbois répète alors indéfiniment :



Cela n'est pas compliqué, et nous ne pouvons guère considérer ce thème comme une des perles de la muse annamite.

Le hautbois est secondé dans sa langoureuse besogne par le pipeau double, dont nous donnons plus loin l'explication.



Cái Ken doï.
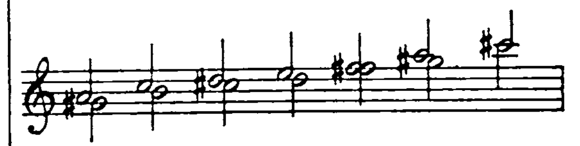
LE PIPEAU DOUBLE

FIG. 583. FIG. 584.

Nous n'éprouvons aucune difficulté à avouer que cet instrument est bien le plus antimusical de la collection indigène. Qu'on se figure deux petits tubes de bambou percés chacun de sept trous et liés l'un à l'autre par de la fibre de bambou.
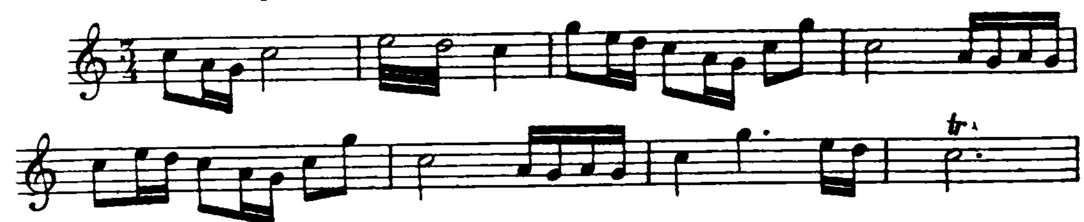
Les deux anches sont faites avec l'enveloppe séchée de certaines chrysalides. Entre le premier et le second trou se trouve, sur la face opposée et dans chacun des tubes, un trou dans lequel on passe un cordonnet de soie multicolore destiné à suspendre l'instrument.

Nous donnons ci-dessous l'échelle de cet instrument, le moins musical de tous :



Ce pipeau double fait entendre exclusivement ses notes criardes dans les cérémonies mortuaires. Ceci est facile à comprendre, car, esthétiquement, le son de cet instrument ne saurait, sous aucun rapport, donner un note joyeuse.

Dans une de ces cérémonies qui précèdent les enterrements, nous avons pu noter l'air suivant :



Le pipeau double est généralement peu étudié; c'est un instrument joué par des spécialistes dans les cérémonies ci-dessus mentionnées.

INSTRUMENTS A CORDES

Comme nous l'avons déjà dit, les instruments à cordes sont les instruments nobles de l'Annamite. Leur variété est plus grande et leur sonorité de beaucoup supérieure à tout ce que ce peuple d'Extrême-Orient a su créer en fait d'instruments à vent.

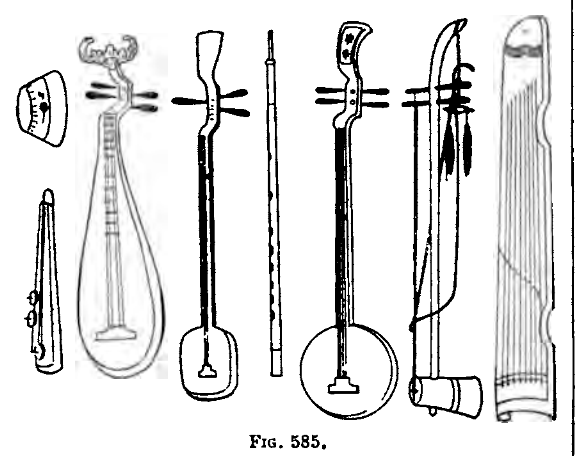


FIG. 585.

Le trio à cordes le plus fréquemment usité se compose du *Thap-luc,* du *Cái-nhi* et du *Dan-nguyet;* ce dernier est quelquefois remplacé par le *Cái-tam.* Nous sommes donc là en présence de cordes grattées, frottées et pincées, ce qui produit, quand les exécutants sont bons, un effet agréable et doux.

Le dessin annamite que nous reproduisons ci-contre démontre clairement les préférences de l'indigène qui vont droit aux violons et aux autres instruments à cordes. Sur les huit instruments qui composent ce tableau, un seul est actionné au moyen du souffle, deux sont à percussion et cinq sont munis de cordes que l'on met en vibration de différentes façons.

Le lecteur constatera que plusieurs des instruments dont il a déjà été question manquent sur ce dessin. Cela provient de ce que les rites musicaux n'admettent que le nombre de huit instruments.

Comme on le verra par ce qui suit, il y a plus d'absents que de présents.

Cái Nhi.

LE VIOLON

Le *Cái-nhi* est l'instrument de prédilection de l'Annamite. Comme cela se pratique pour nos violons européens, on l'accorde en quinte et, en théorie, comme suit : [notation musicale] mais on supprime, en pratique, les ♯, et on accorde sur *do-sol.*

Le violon annamite joue dans les orchestres le rôle le plus important; la partie mélodique lui est presque uniquement confiée. Même, lorsque la tâche de rendre la mélodie passe momentanément à un autre instrument, il reste toujours au premier plan en doublant l'air, soit à l'unisson, soit à l'octave.

C'est, avec le cymbalum, l'instrument qui a les plus grandes chances de plaire aux oreilles européennes; le son de ce violon a quelque chose d'infiniment pénétrant. Pour qu'il puisse se faire apprécier, il doit être mis entre de bonnes mains; il ne souffre pas la médiocrité, car alors, d'un bond, il descend au degré d'un insupportable crin-crin.

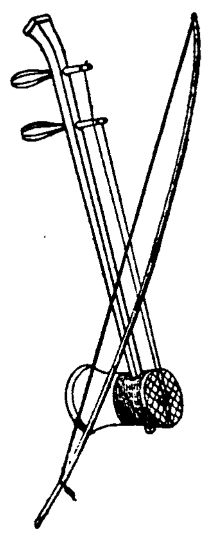


Fig. 586.

Les bons exécutants font une différence absolue entre les sons bouchés et les sons ouverts. Pour obtenir les sons bouchés, ils mettent le violon entre leurs genoux. Or, la caisse du violon étant ouverte à l'arrière, il va de soi que si cette ouverture se trouve appliquée contre le genou, le son perdra de sa clarté; il ressemblera presque à celui de l'alto. Le chant exige-t-il un timbre plus mordant, plus brillant et plus vif? L'Annamite placera le violon par terre en appuyant le pied sur la partie supérieure de la caisse, du côté opposé aux cordes. De la sorte, le pavillon étant ouvert, les notes n'ont plus ce caractère voilé.

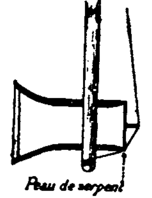


Fig. 587.

Le manche du violon annamite est fait d'un morceau de gô trac (bois de trac, une des essences les plus dures) de quatre-vingt-sept centimètres; il a un centimètre d'épaisseur à son extrémité inférieure, qui s'emboîte dans la caisse de l'instrument, et la traverse, pour aller ensuite en grossissant jusqu'à deux centimètres d'épaisseur près des chevilles.

Au delà des chevilles le manche se termine en une courbe garnie d'une petite plaque en os ou en ivoire.

Les chevilles ont une position qui ne se retrouve dans aucun autre instrument à cordes; elles viennent aboutir sur la touche. Cet agencement est rendu nécessaire par la position de l'archet dont le crin est enchevêtré dans les cordes, et pour lui laisser le plus de liberté possible.

Fig. 588.

L'archet annamite est infiniment plus souple et, sous tous les rapports, supérieur à l'archet chinois et cambodgien. Le dessin ci-contre mettra le lecteur à même de juger le luthier annamite sous le rapport de l'élégance de ses produits.

Les violonistes annamites tiennent l'archet de la même façon que nos violoncellistes manient le leur. Ils font également usage de la colophane, dont ils ont toujours un petit morceau fixé sur la caisse sonore, entre les cordes et le manche.

Pour obtenir, avec une aussi petite caisse, — elle n'a que six centimètres de diamètre à l'endroit où est adapté le chevalet, — une plus grande sonorité, cette caisse a été recouverte d'un morceau de peau de serpent.

C'est sur cette peau de serpent que repose le chevalet primitif. Dans les deux incisions qui se trouvent sur l'arête du chevalet viennent passer les deux cordes en soie, d'une épaisseur à peu près égale.

Un des airs favoris et qui sied particulièrement bien au violon annamite est celui intitulé *Le Ruisseau qui coule*. Nous en avons donné, ci-dessus, aux « Airs annamites », une notation française.

Cái-tam.

LA GUITARE A TROIS CORDES

Cette guitare, dont la caisse est recouverte de peau de serpent, se joue au moyen d'un onglet que l'indigène fabrique d'une façon très primitive. Il consiste en un simple petit morceau de bambou qui se fixe à l'intérieur du doigt, du côté opposé à l'ongle, au moyen d'une étroite bande d'étoffe ou de papier.

Ses trois cordes s'accordent sur les notes suivantes :

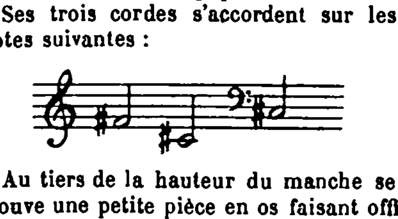


Fig. 589.

Au tiers de la hauteur du manche se trouve une petite pièce en os faisant office de sillet.



Fig. 590.

En faisant passer les trois cordes par ce sillet, on

obtient la sonorité, qui sans cela ferait absolument défaut, car il faut tenir compte de la longueur anormale de la touche, ainsi que de la faible tension que les Annamites donnent à leurs cordes. Donc, en les laissant à vide sur le long parcours existant entre les chevilles et le chevalet, les cordes ne manqueraient pas de heurter le bois de la touche lorsqu'on les mettrait en vibration, et la sonorité serait impossible à obtenir. En outre, ce sillet sert encore de *capo tasto,* quoique l'indigène fasse rarement usage de la faculté de changer le ton des cordes.

Le son de cet instrument est plutôt dur, surtout celui de la première et de la deuxième corde; la troisième corde, en vertu de son épaisseur, a déjà quelque similitude avec nos cordes de violon. Les trois cordes sont faites soit en *boyau,* soit en *soie.*

Enfin, reste le bouton qui retient les cordes, cet instrument ne possédant pas de cordier; il est en os et grossièrement sculpté. Sur le côté opposé de ce bouton, nous apercevons une ouverture ronde de huit millimètres; cette ouverture s'applique sur l'extrémité du manche qui traverse la caisse sonore de part en part. Sous ce rapport, le violon annamite est encore plus rudimentaire; les cordes viennent simplement s'enrouler autour de l'extrémité inférieure du manche.

Le *Cái-tam* possède à peu près le même répertoire que le violon annamite; mais, en général, il s'associe aux autres instruments à cordes pour compléter l'orchestre rituel.

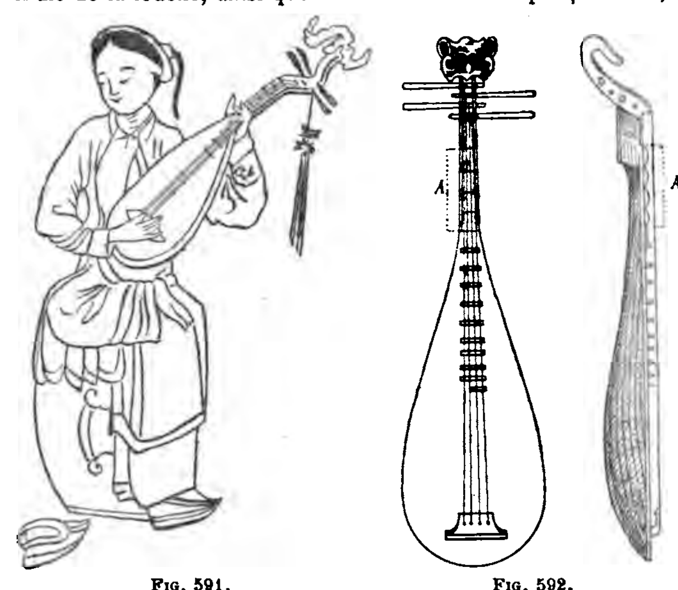


Fig. 591. Fig. 592.

Cái dan ty.

MANDOLINE EN FORME DE RATE
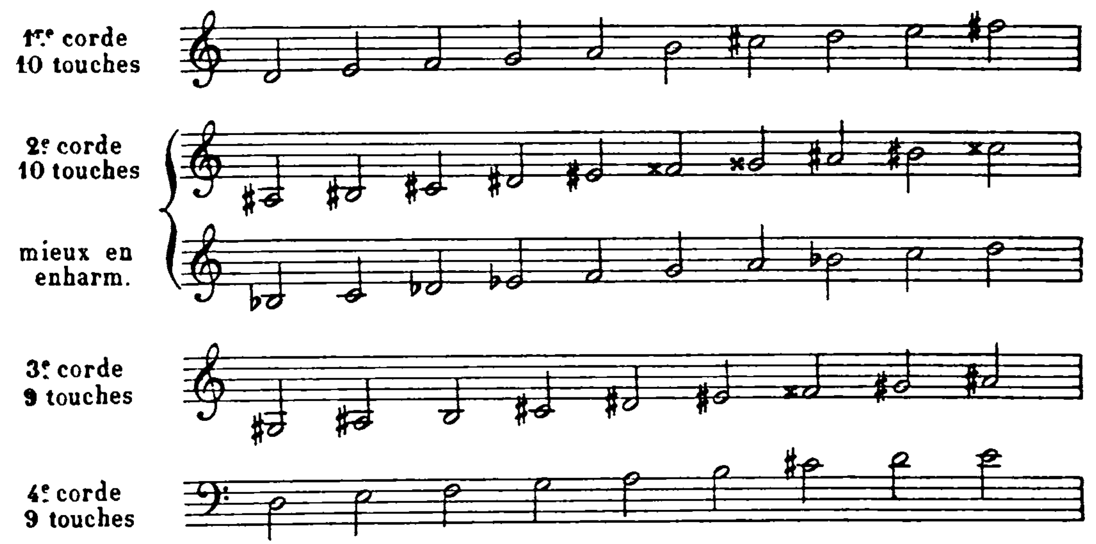
Cet instrument à 4 cordes, chinois et annamite, sorte de mandoline, tire son nom de sa forme renflée et oblongue. De proportions élégantes et léger, il est un des plus gracieux spécimens de la lutherie annamite; il rappelle assez notre mandoline.

Sa longueur totale est de 96 centimètres, et la plus grande largeur de la caisse sonore est de 24 centimètres. (Voir ci-contre.)

A l'intérieur de la caisse sonore est fixé un morceau de tôle de cuivre qui sert à augmenter un tant soit peu la sonorité assez faible de l'instrument.

Quant aux cordes, les deux aiguës ont le son des cordes de cithares, les deux autres donnent absolument des sons de mandoline.

Une observation des plus curieuses : l'on est à même de faire les quatre gammes suivantes en appuyant sur les dix touches qui garnissent la table de cette mandoline :



Pourquoi les Annamites n'ont-ils pas trouvé ou adopté cette gamme? Nous en cherchons vainement l'explication. Il y a là certainement des raisons indépendantes de leur volonté, car il est matériellement impossible qu'un musicien annamite n'ait pas joué ces gammes qui se présentent si naturellement, d'autant plus qu'elles sont provoquées par des touches placées de façon à donner régulièrement les intervalles par la simple application des doigts. Faut-il donc attribuer cette abstention à la routine, à cette constante habitude qui fait que les musiciens d'aujourd'hui se contentent de rabâcher les airs anciens

sans y ajouter la moindre variante, sans faire aucune réflexion?

Ou bien encore, faut-il invoquer les suggestions d'une pratique religieuse? Beaucoup d'Annamites, ignorants sans doute, croient que Confucius ou Bouddha aurait approuvé et décrété l'usage exclusif des cinq tons, et le peuple considère cette sanction comme chose sacrée. La recherche d'une amélioration quelconque équivaudrait-elle, dans l'esprit du peuple, à la perpétration d'un sacrilège?

Les suppositions les plus extravagantes se présentent tout naturellement dans un cas comme celui-ci, et nous n'avons pu, en dépit de nos recherches, trouver une explication plausible ou légitimant tant soit peu cette superstition.

Pour terminer, nous passons en revue quelques

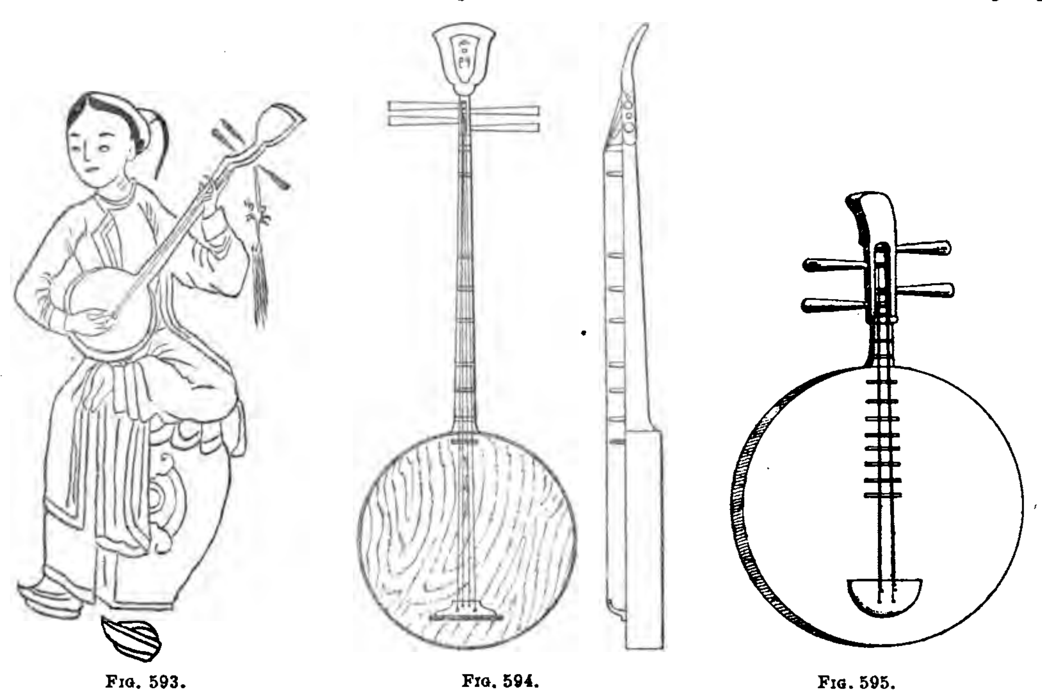


Fig. 593. Fig. 594. Fig. 595.

détails de l'instrument. Les chevilles sont en bois dur, tournées et soigneusement faites; les cordes, en soie, viennent s'adapter à un cordier de bois recouvert d'une plaque en ivoire. La tête du manche est gracieusement sculptée et représente une chauve-souris, la tête en bas. Chez les Annamites, la chauve-souris est, comme on le sait, un symbole de bonheur. La partie A est une série de quatre pièces d'ivoire de forme convexe encadrées de chaque côté d'un filet de bois dur.

Cái dan nguyet.

LA GUITARE DISCOÏDE

Encore un instrument à 4 cordes, accordé en quintes; ces cordes sont accouplées, comme celles de nos mandolines, afin de renforcer la sonorité; le son de cette guitare est absolument celui de nos guitares françaises[1].



La caisse sonore, discoïde, a un diamètre de $0^m,36$, sur une hauteur de 65 millimètres. Elle cache également dans son intérieur une plaque de cuivre, comme nous venons de le dire pour le *Dan-ty;* la longueur totale de cette guitare est de $1^m,03$.

Les Chinois possèdent l'instrument analogue, avec cette différence que le manche est de moitié plus petit; nous en donnons plus loin un croquis qui permettra d'en juger; si nous mentionnons ici l'instrument chinois, c'est que l'Annamite se sert souvent de la guitare chinoise.

Quand l'instrument est de bonne qualité, la table sonore est faite d'une seule pièce; si c'est une guitare vulgaire, cette partie essentielle est formée de deux pièces. La sonorité de l'instrument s'en ressent considérablement.

L'étendue usitée du dan-nguyet est la suivante :

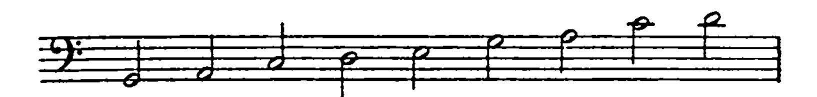


La première et la seconde corde font entendre les notes rituelles de la gamme de *sol* majeur :



La troisième et la quatrième corde font entendre les notes rituelles de la gamme d'*ut* majeur :

1. Voir les dessins ci-dessus.



Les cordes de cet instrument sont en soie. Avec le violon et le cymbalum, le *Dan-nguyet* est un des instruments favoris des Annamites; il occupe la région tonale grave de l'orchestre indigène. Il est, en outre, l'instrument favori des chanteurs, car sa gravité vient agréablement soutenir les voix un peu grêles des indigènes.

Cái dan-day.

GUITARE DES CHANTEUSES

Voici la guitare à trois cordes servant uniquement à accompagner les chanteuses.

Au dos de la caisse sonore est pratiquée une ouverture, sorte d'ouïe, afin d'augmenter le son qui, sans cette disposition, serait faible, vu les dimensions de cette caisse qui ne sont pas en proportion avec la longueur des cordes de soie. Du cordier au sillet, les cordes ont la triple longueur de la dimension de la caisse.

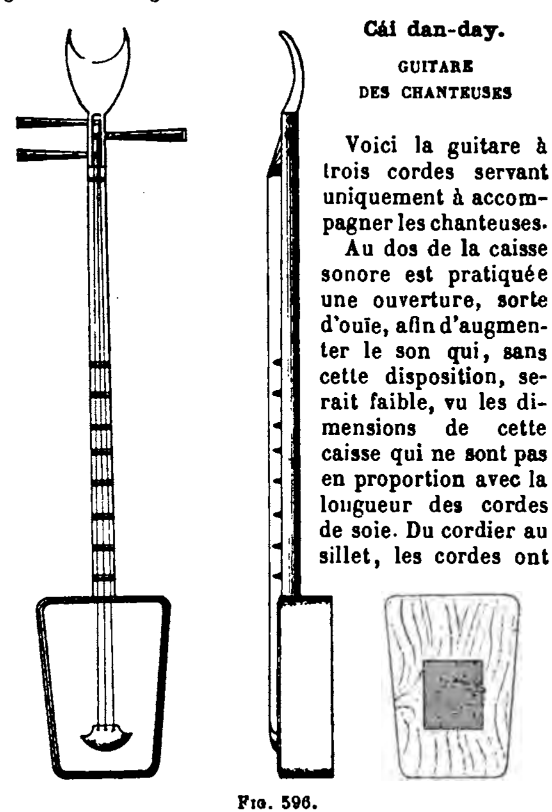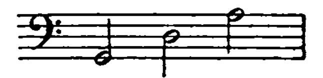


Fig. 596.

Les *Dan-days* ne sont pas des instruments populaires; les quelques spécimens que nous avons rencontrés étaient de construction soignée.

Les musiciens indigènes accordent cet instrument en quintes, de la façon suivante :



C'est donc un instrument grave, dont on pince les cordes pour les faire vibrer; leur timbre a beaucoup de ressemblance avec celui des cordes graves de notre alto.

Cái dan-thhap-luc.

LE PSALTERION

Toutes les hypothèses autorisent à supposer que le *Thap-luc* est le précurseur chinois du cymbalum hongrois. Pour faire résonner les cordes de ces deux derniers instruments, on emploie des marteaux maniés à la main, tandis que les Annamites ont conservé l'habitude de les gratter au moyen de plectres, comme pour le *Cái-tam*. Cette façon de procéder étant plus primitive, il nous semble qu'elle doit être antérieure à l'emploi des marteaux.

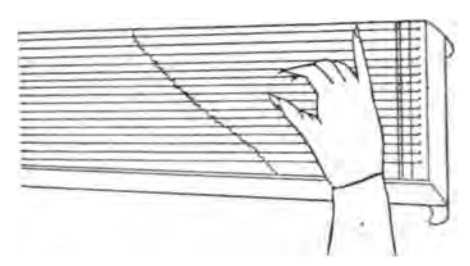
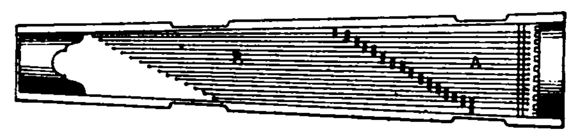


Fig. 597.

Les Égyptiens avaient un instrument analogue au *Thap-luc,* tandis que nous n'avons pu, en dépit de recherches laborieuses, trouver quelque chose qui permette de préciser l'époque à laquelle les deux cymbalums mentionnés plus haut furent inventés.

La forme du *Thap-luc,* infiniment plus simple que la forme trapézoïdale du cymbalum chinois, a dû se présenter plus naturellement à l'esprit des premiers créateurs de cet instrument.

Au British-Museum on conserve un bas-relief assyrien représentant Assur-Nazir-Pal sacrifiant un taureau; à la gauche du roi se trouvent placés deux musiciens jouant de l'Asor, instrument presque identique comme forme au cymbalum annamite. Il est possible que les Chinois aient eu connaissance de l'Asor assyrien.



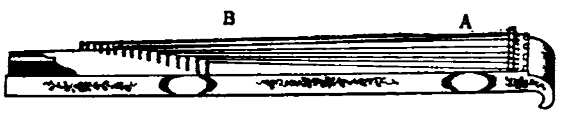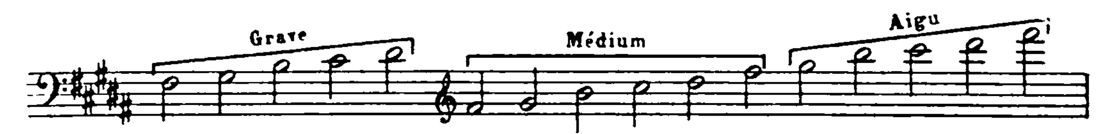


Fig. 598.

Or, la table du *Thap-luc* étant bombée, il devait être assez malaisé de jouer cet instrument avec des marteaux. Préférant, pour une raison que nous ignorons, ces derniers aux plectres, les fils du ciel, en gens inventifs, ont dû de suite entrevoir la forme plane et, eu égard aux cordes longues et aux cordes courtes, ils ont imaginé le trapèze que l'on connaît, en Europe, par le cymbalum en usage chez les Hongrois.

Qu'on veuille bien jeter un coup d'œil sur notre dessin (vue en plan); on constatera que toute la partie A affecte déjà la forme d'un demi-trapèze.

Nous ne pouvons faire que des suppositions, mais il n'y aurait rien de surprenant à ce que les Chinois aient tiré de cette disposition la forme de leur cymbalum.

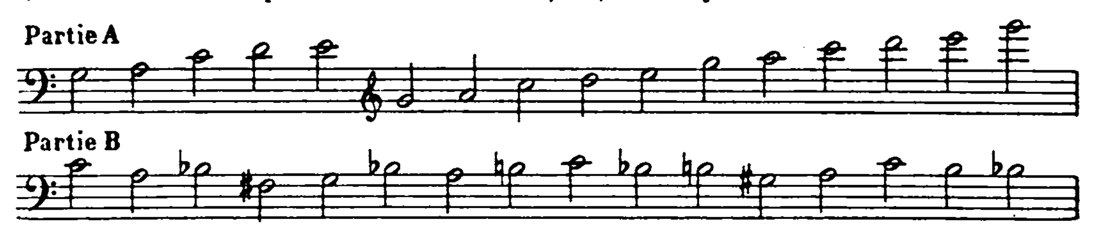
Le *Thap-luc* est garni de seize cordes métalliques accordées comme suit :



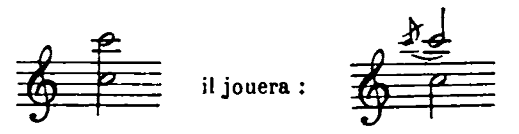
Il embrasse donc une étendue considérable.

La partie grave n'est pas la meilleure; le médium lui est de beaucoup supérieur; quant au registre aigu, il est d'un timbre argentin dont les artistes indigènes savent tirer un très bon parti. Mais ils n'ont jamais songé à se servir de deux cordes à la fois; ils n'utilisent, pour ainsi dire, presque pas la partie (B) qui se trouve placée entre les chevilles et les chevalets, comme c'est le cas pour leurs autres instruments. Ils confient la partie mélodique exclusivement à la partie de cordes (A) située entre les chevalets et le cordier, qui est immobile; la raison en est, pensons-nous, que les cordes en leur partie B ne présentent pas une succession tonale régulière.

Nous donnons ci-après un tableau comparatif des deux échelles tonales, transposées, pour plus de facilité, en *ut* majeur :



Nous avons donc là une preuve de plus que l'Annamite, ainsi que presque tous les Extrême-Orientaux, n'est pas harmoniste, car il aurait forcément dû entrevoir le parti que lui offraient les doubles cordes; s'il ne l'a pas recherché, c'est qu'il n'aime que la musique mélodique. Même lorsqu'il renforce une note de la partie A à l'octave, il ne fera pas entendre à la fois les deux notes; au lieu de jouer :



L'ornement le plus caractéristique et le plus usité qu'il tire de cet instrument pour agrémenter ses mélodies naïves est l'arpège suivant :



il convient de ne pas oublier qu'il trouve ces notes pour ainsi dire sous sa main, ce dont sa paresse s'accommode on ne peut mieux.

Nous retrouvons ce goût des arpèges chez les Japonais, qui savent tirer meilleur parti de cet ornement mélodique.

Quant à la notation, c'est celle désignée sous le nom de « première espèce » qui est la plus usitée pour le *Thap-luc*, lorsque l'instrumentiste ne joue pas par cœur, ce qui est le cas le plus fréquent.

Quelques mots maintenant de sa construction. Les parties indiquées en teintes foncées sur notre dessin sont en bois dur dit trac. La table est faite avec le bois de l'abrassin ou faux bancoulier (*Elœococca vernica comm.*); c'est, d'ailleurs, l'essence la plus usitée en Extrême-Orient pour cet usage.

Le cordier, incrusté dans le cadre de trac, est d'une seule pièce en os, dans laquelle sont percés seize trous qui reçoivent les extrémités des cordes.

Des deux côtés et aux deux extrémités, cet instrument est orné de délicates incrustations de nacre.

Les cordes, en laiton, sont toutes de la même épaisseur, 1/4 de millimètre environ. Les chevilles sont en os, les chevalets en ivoire.

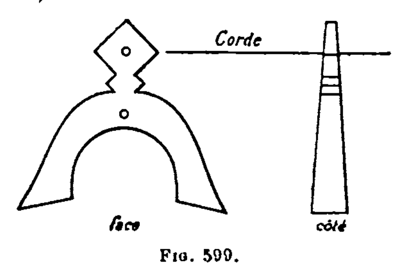


FIG. 599.

La table de résonance est en trac, et elle est pourvue de trois oules pour renforcer la sonorité.

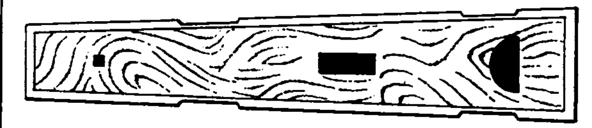


FIG. 600.



FIG. 601.

Le *Thap-luc* est un des instruments favoris de l'Annamite et l'un de ceux dont la sonorité peut le mieux plaire aux oreilles européennes; il est en outre d'une haute antiquité, car c'est lui que nous voyons déjà entre les mains de Du-Ba-Nha et dont il a été question alors à l'exclusion de tout autre engin sonore. Lorsque les Annamites le représentent, ils le dessinent toujours sous sa forme primitive, à laquelle cet instrument ne ressemble plus depuis longtemps. L'inexactitude des dessins ne nous permet pas de préciser l'époque qui vit naître le Thap-luc actuel et le nom de celui qui lui donna sa forme moderne.

Cái dan bào.

LE MONOCORDE.

C'est l'instrument de prédilection des aveugles; il exige une grande sûreté de main, car c'est par une simple inflexion donnée à l'arc en bois qui tend la

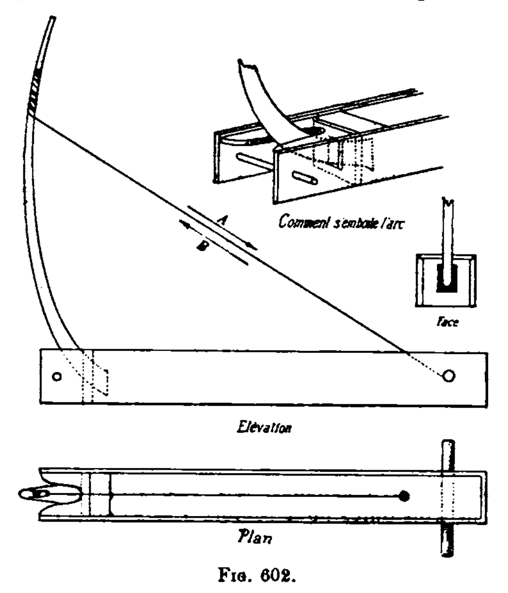


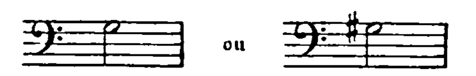
Fig. 602.

corde en laiton que l'on obtient le changement de son.

Sa confection en fait un des plus simples et des plus archaïques instruments annamites. Il est formé d'une boîte sans fond à l'extrémité de laquelle est introduite une cheville qui tient la corde. Si la pression que la main exerce sur l'arc va dans le sens de la flèche A, le son deviendra forcément plus grave suivant la force de la pression; dans le sens B, le son ira vers la région tonale aiguë. C'est la main gauche qui règle la tension de la corde, la main droite devant servir à frapper ou à gratter la corde. Lorsque l'exécutant est habile, il obtient des soupirs et des passages de sons imitant à merveille les inflexions de la voix.

L'arc qui fait également office de cordier se démonte dès que le joueur veut cesser; cette pièce, comme on peut s'en rendre compte par le dessin, est simplement emboîtée dans une planchette et retenue par la corde.

L'instrument est accordé le plus souvent sur la note suivante :



Le monocorde donne donc la note grave de l'orchestre d'aveugles qui se compose, en outre, du violoniste et d'un troisième musicien marquant la mesure par deux petits morceaux de bois dur, dont l'un sert à frapper l'autre que l'homme fixe entre l'orteil et le doigt de pied voisin.

LES INSTRUMENTS A PERCUSSION

Ils sont légion, de toutes grandeurs, de toutes espèces et faits avec toutes sortes de matériaux.

Depuis le bidon à pétrole hors d'usage, enfoncé dans le sol, et sur lequel on tend un fil de laiton que l'on frappe en cadence, jusqu'au tam-tam laqué et richement orné de couleur or, plaques en cuivre, timbres, castagnettes à sapèques, bois sonores, cymbales, grelots en bois, etc., toutes les matières pouvant produire du bruit sont recherchées et utilisées par les indigènes d'Extrême-Orient.

En les passant en revue, le lecteur pourra se familiariser avec l'invention des Asiatiques sous ce rapport.

Cái trong-giang.

PETIT TAMBOUR

Ce tambour se frappe avec deux baguettes; le joueur obtient des effets différents en frappant tantôt sur la peau, tantôt sur le rebord.

Comme l'indique notre coupe, ces tambours sont en somme de construction fort simple; la caisse est



Fig. 603. Fig. 604.

d'une seule pièce de bois, travaillée au tour et d'une essence ordinaire. Sur cette caisse est tendue une peau de buffle dont la solidité est à l'épreuve des pires traitements qu'elle subit de la part de l'instrumentiste annamite.

C'est ce *Trong-giang* qui sert le plus souvent à l'orchestre, où il mêle sa note cadencée à celles des instruments mélodiques.

Cái trong-boc.

LE TAMBOUR PLAT

C'est un tambour dans le genre du tambour de basque : un cercle de bois sur lequel est tendue une peau qui se frappe avec une légère baguette de rotin. C'est le bois de *mit* qui sert à la confection des cercles de *Trong-boc*.

Ce tambour, comme le précédent, est recouvert de laque rouge, laquelle sert surtout à cacher, en grande partie, les défectuosités de fabrication, car la majeure partie de ces instruments est confectionnée avec très peu de soin.

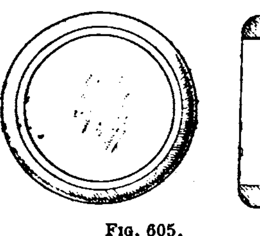


Fig. 605.

Lorsque nous aborderons les produits de la lutherie cambodgienne, nous verrons que ces artifices n'ont plus de raison d'être, quand l'ouvrier travaille avec soin et qu'il se sert de matière première de choix.

Cái trong-quan.

LA CORDE VIBRANTE

On plante deux piquets en terre qui supportent, à $0^m,65$ de hauteur, un mince rotin d'un centimètre d'épaisseur et de 3-4 mètres de longueur, disposé horizontalement. Entre les deux piquets, vers le milieu, est creusé un trou carré qui reçoit une planchette de 40 cm. × 40 cm. La planchette qui fait office de caisse de résonance communique avec le rotin par une forte ficelle tendue, accomplissant ainsi un mouvement attractif sur l'arc en jonc. Au moyen de deux bâtonnets, on frappe le rotin, qui produit alors un son grave comparable aux sons de nos grosses cordes de contrebasse.

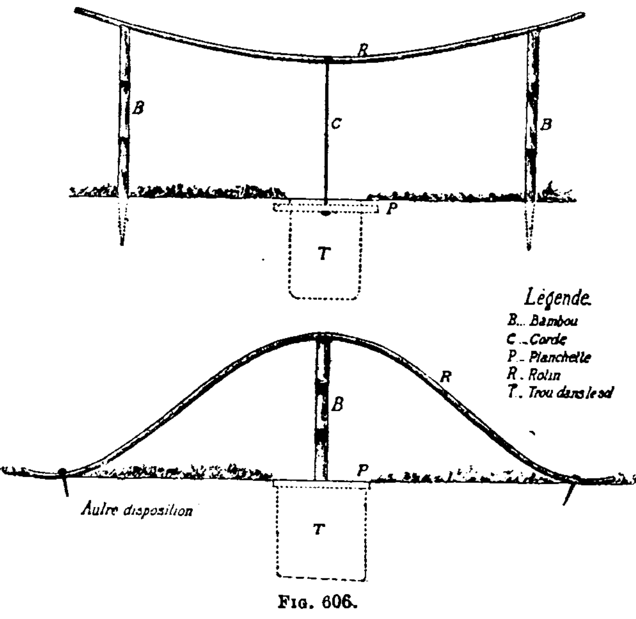


Fig. 606.

Il arrive encore que les Annamites simplifient cet instrument déjà rudimentaire; ils fixent le rotin par ses extrémités au sol, puis ils relèvent son centre; il est maintenu en cette position par un bambou de $0^m,60$ qui repose sur la planchette mentionnée plus haut.

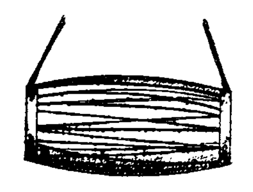
Dans l'antiquité, le *Trong-quan* était un des accessoires importants des cérémonies publiques. De nos jours, il ne bourdonne plus qu'aux veillées automnales, au clair de lune qu'affectionnent tant les Annamites. A ce moment, jeunes gens et jeunes filles se réunissent pour exécuter des duos rythmés par cet instrument. Il est de coutume d'abandonner l'instrument au chanteur, mais, même dans les réunions mixtes, c'est un garçon qui frappe le *Trong-quan,* afin d'affirmer toujours la suprématie du sexe fort.

Cái-bom.

LE TAMBOUR LONG

Comme on peut s'en convaincre par notre dessin, celui-ci se rapproche énormément du tambourin provençal. On le porte autour du cou au moyen d'une lanière en cuir, et on le frappe des deux mains.

On lui donne une couche de laque rouge, sur laquelle sont peints des ornements couleur or représentant des dragons dans des nuages et autres sujets dans le goût indigène.



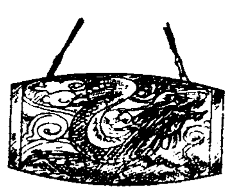


Fig. 607.

Le *Cái-bom* est surtout en usage dans les cortèges religieux.

Cái-trong.

LE TAM-TAM

Espèce de grosse caisse, tendue de peau de buffle des deux côtés, laquée en rouge et ornée, sur le bois comme sur la peau, de dessins noir et or : dragons, chimères, oiseaux dans des nuages, etc.

On attaque la peau de cet instrument avec un bâton de bois dur de $0^m,50$ de longueur. En Indo-Chine, on a coutume de pendre l'instrument; les Chinois préfèrent le fixer sur un pied. Les anneaux de cuivre servant à la suspension sont figurés également sur notre dessin.

Le tam-tam est un des plus anciens instruments asiatiques; il est déjà mentionné dans le *Nhi-Nha,* sorte d'encyclopédie dont il sera question plus loin (voir : Instruments historiques).



Fig. 608.

Les Annamites désignent plus spécialement cet instrument par le terme *Cái-trong* ou *Tam-tam,* ré-

servant le terme *Gong* aux plaques métalliques dont il est question ci-après.

Gongs.
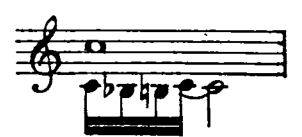
On désigne par ce nom deux instruments de timbres fort différents. Parlons d'abord du petit *Gong* qui consiste en une plaque en fonte de cuivre d'un alliage particulier, qui est un secret en même temps qu'une spécialité des fondeurs de Hanoï. Ces derniers approvisionnent presque tout l'Extrême-Orient, car leurs produits ont une excellente réputation.

L'épaisseur moyenne du petit gong est de 3 millimètres, mais, comme le démontre notre coupe, elle est moins forte à l'intérieur.

Le diamètre de ce petit gong est d'ordinaire de 0m,15; le son, assez pur, est à peu près le suivant :



Mais cet *ut* ne peut être considéré que comme son fondamental; en état de vibration, cette plaque fait entendre, à côté de la fondamentale, des sous-entendues.



L'Annamite connaît, par la pratique, la différence de son obtenu en frappant soit sur le bord, soit au centre des plaques sonores. Comme on peut le voir

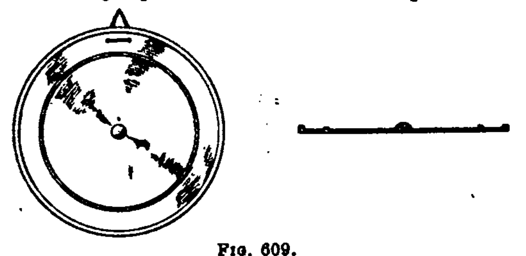


Fig. 609.

sur notre dessin, le milieu de ce gong montre un petit renflement. Ceux qui fabriquent ces instruments savent qu'en frappant une plaque quelconque en son point central le son fondamental est assez

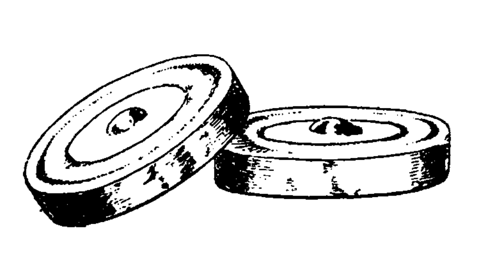


Fig. 610.

vigoureux pour atténuer les sons sous-entendus; mais si l'on attaque la plaque sur les bords, elle donnera toute sa gamme avec une intensité égale; que ceux que la matière intéresse veuillent bien consulter les découvertes du célèbre physicien allemand Chladni.

Les Annamites fabriquent également, et en grande quantité, le gong chinois (*chiêng*), dont le diamètre courant est de 0m,60 à 0m,80 et dont les plus grands atteignent parfois un diamètre de 1m,30 à 1m,40 centimètres. Ces instruments font entendre une note grave et sinistre, que quelques compositeurs européens ont utilisée avec beaucoup de bonheur.

Un autre timbre, pour lequel nous ne trouvons pas de terme spécial en français, est le

Cái thiêu canh.

TIMBRE EN CUIVRE

Cet engin sonore n'est autre chose qu'une petite plaque de cuivre martelée de 0m,10 de diamètre et dont le timbre rappelle à souhait le son des cloches de nos gares, timbre d'une vigueur moindre, mais de même diapason et produisant la même impression.

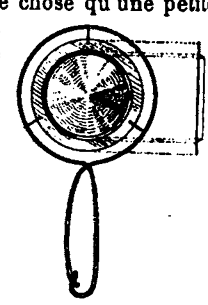


Fig. 611.

Afin de ne pas interrompre la vibration, les Annamites ont imaginé de percer trois petits trous dans le rebord pour l'adapter, au moyen de fil de laiton, dans un cadre rudimentaire, confectionné en gros fil de fer. Ainsi encadré, le *Thièu-canh* fait penser aux miroirs en usage chez les vieux Romains et chez les Japonais.

Cái Tiu.

TIMBRE EN CUIVRE

Cet instrument à percussion consiste en un petit bassinet semi-sphérique, en cuivre, de 0m,10-12 de diamètre. Il est toujours tenu, renversé dans la main, par celui qui frappe le *Thièu-canh*. Il a le son d'une petite casserole et n'est en usage que dans les pagodes et les cérémonies rituelles, où il sert à marquer la mesure.

Cái thanh là.

TYMPAN

C'est une petite plaque en tôle de cuivre de 0m,10 de diamètre; cette plaque a un petit rebord de 3-4 millimètres, et l'ensemble affecte assez la forme d'un couvercle rudimentaire. Pour le faire résonner, on le saisit par le rebord, puis on porte, au moyen d'un bâtonnet de bois dur, des coups sur la partie centrale; on entend alors les notes suivantes :
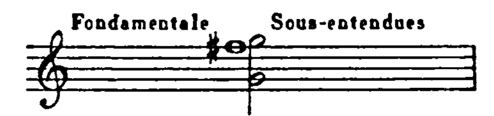


Cái Chuông.

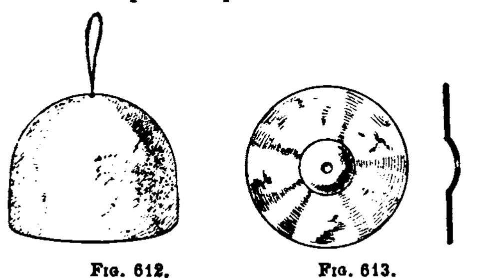
TIMBRE EN CUIVRE

Là où on le rencontre, il fait entendre la quinte, mais pas pure, du petit gong dont il vient d'être question. En tant que forme, le *Chuông* est très archaïque; sur un très ancien bas-relief persan, on

peut voir un timbre semblable attaché au cou d'un dromadaire. Cette même clochette se fixait anciennement au cou des éléphants. Voici la note de ce timbre avec ses notes sous-entendues :



L'épaisseur du métal est de 3 1/2 millimètres. A son sommet est percé un petit trou de 2 millimètres,


Fig. 612. Fig. 613.

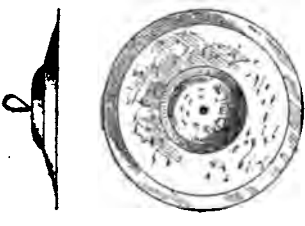
pour faire passer un cordon ou y adapter un grelot, suivant l'usage auquel on destine cet instrument.

Cái Nao Bat.

LES CYMBALES

On en trouve de plusieurs espèces.

D'abord de toutes petites, 6 cm. de diamètre, dont le son, vu l'épaisseur relativement considérable du métal, est plutôt celui d'une clochette que celui des cymbales. Ce genre de petites cymbales était déjà en usage chez les vieux Pompéiens pour accompagner la flûte.


Fig. 614.

En Extrême-Orient, ce sont, autant les petites que les grandes, des cymbales de pagode. Les bonzes s'en servent lorsque les croyants apportent des sacrifices sous forme de fruits, viandes, etc.

Les grandes cymbales sont absolument identiques aux nôtres, tant comme son et effet que comme construction. Elles sont en tôle martelée d'un millimètre d'épaisseur, et les Annamites les tiennent, les frappant de la même façon que cela se pratique chez nous.

Nous ne signalons ces cymbales qu'à titre d'instruments; elles ne font en réalité pas partie de l'orchestre indigène.

Dans les processions, les Annamites et les Chinois se servent de cymbales ayant un diamètre de $0^{m},50$ et dont l'une est fêlée, afin de produire des sons plus lugubres.

Cái Mô.

GRELOTS EN BOIS

Les petits grelots servent, en général, aux mendiants pour attirer l'attention des passants. Les aveugles, en chantant, s'accompagnent également avec cet instrument bizarre. Les très grands *Mô* sont notamment employés par les députations de bonzes ou de villageois allant quêter pour les pagodes, et c'est alors qu'on les entend aux carrefours populeux. Le son du *Mô* rappelle celui de grosses castagnettes.

Les choses les plus diverses servent de modèles aux fabricants de grelots; tantôt c'est un poisson, un


Fig. 615.

crapaud, un oiseau, un fruit, ou bien simplement le véritable grelot, tel que nous le connaissons en Europe.

Ajoutons que tous ces grelots sont faits d'une seule pièce de bois dur.

Fig. 616.

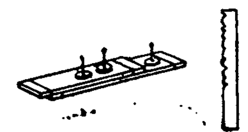
Les grands *Mô*, que l'on rencontre dans toutes les pagodes, reposent sur des trépieds très bas ou sur un chiffon; le joueur s'accroupit devant et les frappe avec un bâton de bois dur.

C'est un des bruits les plus caractéristiques que l'on puisse entendre pendant la nuit en Indo-Chine, et l'Annamite aime à le citer dans ses poèmes :

Il est nuit, nuit profonde,
L'étoile du Nord brille au ciel,
La brume couvre le fond des rizière .
Les bosquets de bambous s'agitent,
Ils sont remplis du cri des cigales;
Les veilleurs de nuit frappent sur le *mô ;*
Les bonzes font résonner les cloches des pagodes ;
On entend les paysans se réjouir;
On chante dans toutes les chaumières,
C'est la paix [1].

Cái Sinh tièn.

LES CASTAGNETTES A SAPÈQUES


Fig. 617.

Ces castagnettes consistent en trois petites lattes de bois dur, dont deux ont 25 centimètres de

1. Dumontier, *Chansons annamites*, Paris, Leroux.

longueur, la troisième 0m,20 de longueur; toutes les trois ont une largeur de 0m,03, une épaisseur de 0m,015. Deux de ces lattes sont munies de clous garnis de quelques sapèques de cuivre; la troisième latte a un côté dentelé que l'on frotte contre les deux autres lattes. L'effet produit est faible et ne peut réellement exercer d'attrait que sur la naïve imagination musicale des Annamites.



Fig. 618.

Cái sinh.

CASTAGNETTES DES AVEUGLES

C'est un morceau de bambou de 0m,15 de longueur sur 0m,05 de largeur et 0m,02 d'épaisseur frappé avec deux morceaux de bois dur. L'aveugle tient ce bambou entre deux doigts de pied, afin d'avoir les deux mains libres pour pouvoir faire résonner cette castagnette curieuse.

Cái Cap Ké.

CASTAGNETTES ANNAMITES

Deux morceaux de bois dur de forme concave et que l'on tient dans l'intérieur de la main.

Pour terminer, nous faisons passer sous les yeux du lecteur quelques instruments qu'on ne voit jamais figurer à l'orchestre, comme

Le Khanh.

C'est une espèce de tympan en métal ou en pierre verdâtre.

On rencontre dans beaucoup de pagodes des *Khanhs* en métal, de grandes dimensions, et agrémentés, des deux côtés, de gracieux reliefs.

Les Annamites prétendent que sa forme rappelle la figure de la montagne et de la lune et qu'il complète, avec la cloche et le tambour, le jeu des ins-



Fig. 619, 620, 621.

truments d'appel. Les indigènes assurent en outre que le timbre clair du *Khanh* a le pouvoir de rendre joyeux le cœur des hommes qui auraient de tristes pensées; ils lui attribuent encore la vertu d'ouvrir l'intelligence des gens ignorants. Est-ce parce que le son est clair, et que ce qui est clair est facilement intelligible?

Cái Chuong Khanh.

CLOCHETTE A TYMPANS

Comme le dit son nom composé: chuong = cloche, khanh = tympan, c'est un instrument bizarre combiné avec ces deux genres d'engins sonores. Les Annamites l'accrochent dans les endroits de la maison les plus exposés aux courants d'air.

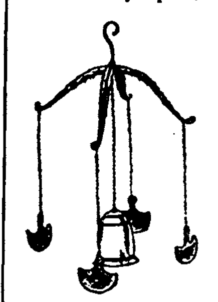


Fig. 622.

Il se compose d'une clochette fixée au milieu d'une suspension qui supporte, en croix, quatre petites plaques ayant la forme de la chauve-souris ou du *Khanh* précédemment décrit. Les petites plaques viennent se heurter, par suite du vent, contre la clochette et, comme ces plaques diffèrent entre elles de quelques millimètres, le son produit n'est pas le même pour toutes; l'on entend ainsi des sons différents et doux, rappelant les harpes éoliennes très goûtées jadis dans nos maisons de campagne.

LES INSTRUMENTS HISTORIQUES

Nous croyons devoir terminer la partie consacrée à l'orchestre annamite par une courte description de certains instruments tombés en désuétude.

En parcourant les anciens livres sino-annamites, nos regards s'arrêtent sur des gravures représentant des engins sonores, dont plusieurs sont inconnus de la génération actuelle. D'autres, par contre, sont restés en usage, et leur mention dans ces anciens livres atteste leur grand âge.

On conserve au palais impérial de Hué, où nous les avons vus, quelques spécimens très rares, qui eux-mêmes ne sont toutefois que des fac-similés des anciens instruments; leur but est de figurer aux cérémonies rituelles qui ont lieu à l'intérieur du palais.

Nous avons eu l'occasion de questionner des mandarins très au courant de ces questions. Ils nous répondirent qu'on ne se servait plus de ces instruments, parce qu'on ne trouvait plus de musiciens capables de les jouer avec talent. Il est cependant plutôt possible qu'il se soit produit en Indo-Chine ce qui a été remarqué en Europe : les anciens instruments ont été perfectionnés, et les nouveaux ont ainsi fait négliger leurs aînés.

Les anciens instruments annamites ont néanmoins donné naissance à plusieurs instruments modernes. Le *Thap-luc,* par exemple, dérive en droite ligne du *Cam* et du *Sac.*

Les dessins qui accompagnent notre monographie sont empruntés à différents vieux livres chinois :

Le *Nhi-Nha* (ou 'Rh-Yâ ou encore Eul-Yâ), dont les fines illustrations sont de petits chefs-d'œuvre, est un ouvrage composé de deux volumes. C'est la plus vieille encyclopédie du monde, car elle fut écrite au ve siècle environ de l'ère chrétienne par le prince Tchéou-Kong.

Le *Kinh-Thi,* désignation annamite du célèbre recueil des odes et chants populaires de l'empire chinois, nommé Ché-Kin ou *Livre des Vers.* L'empereur Ouên-Ouâng fut le premier à vouloir faire classer tous ces chants, qui furent déposés dans les archives de l'empire. Ce fut un haut dignitaire qui plus

tard, sous la dynastie des Tchéou (1122 à 255 avant J.-C.), fit un choix des odes concernant les anciens empereurs. Confucius classa de nouveau le Ché-Kin en rassemblant surtout les chants et les odes touchant la dynastie des Tchéou et la dynastie des Yin (1766 à 1122 avant J.-C.). Il y ajouta également les chants de la principauté de Loû, son pays natal. Le but de Confucius était d'en faire un livre de morale à l'usage des peuples de l'empire. Dans sa forme présente, le Ché-Kin date de l'époque des Han, soit du IIe siècle avant l'ère chrétienne; les dessins sont modernes. Voici donc ces instruments :

Le Câm.

Le *Câm* était construit en bois, recouvert de laque rouge et agrémenté de dessins : dragons, chimères, etc., couleur or. Selon certains lettrés, ces instruments dateraient du XVe siècle avant J.-C.

Cette espèce de psalterion était garnie, dans les

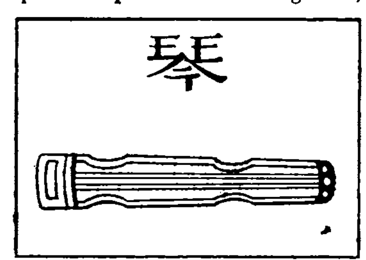


Fig. 623.

temps anciens, de cinq cordes en soie, auxquelles on ajouta bientôt encore deux cordes. Ces dernières furent nommées par les Annamites *van* et *vo*, symbolisant les deux principes opposés : civil et militaire. Aujourd'hui encore, le ministre annamite des affaires civiles a le titre de *Van-Minh*, et son collègue du ministère de la guerre le titre de *Vo-Hien*.

Les Chinois affirment que les 6e et 7e cordes furent ajoutées respectivement par Wen-wang et par Wou-wang; les Annamites ont donc dû altérer la tradition chinoise, ce qui leur arrive d'ailleurs fréquemment, lorsqu'ils sont dans l'ignorance d'une chose.

La longueur du *Câm* doit être de $3^m,66$[1] en mesure

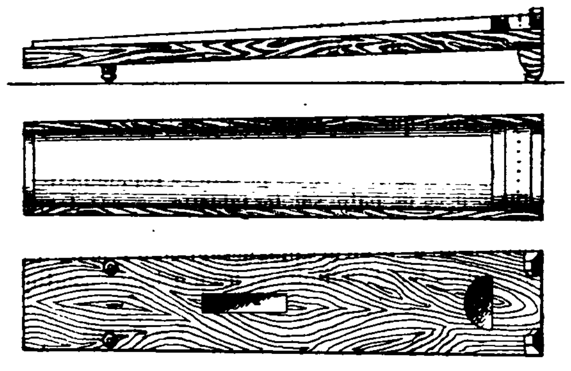


Fig. 624.

annamite; ceux que nous avons reconnus n'accusaient qu'une longueur de $0^m,92$.

Comme nous l'avons dit, ces instruments ne figurent plus que dans les exhibitions rituelles qui se font dans les cours des pagodes impériales lors de certaines cérémonies, où ils sont en grand nombre et, d'après les idées rituelles, afin de représenter le symbole des harmonies célestes.

Le Sâc.

Le *Sâc* (prononcez *chac*), de même que l'instrument précédent, n'est plus en usage. Tout ce que nous avons dit du cam peut s'appliquer au *Sâc* ou *Nha-Sâc*.

Selon les indications contenues dans le Kinh-Thi,

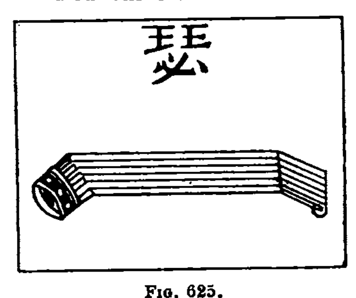


Fig. 625.

sa longueur, en mesure annamite, doit être de $8^m,01$. Les cordes doivent être au nombre de vingt-cinq, mais le *Sâc* n'en avait ordinairement que dix-neuf.

Le *Tung-Sâc* était une variante du *Nha-Sâc*; il

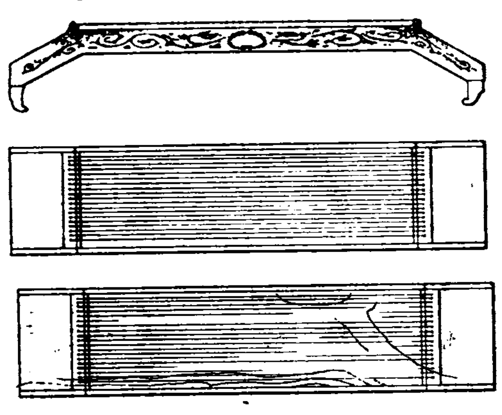


Fig. 626.

avait été créé dans les anciens temps pour chanter les louanges rituelles.

Le Kinh-Thi nous apprend qu'il était long de 7 m. sur $2^m,08$ (mesure indigène) et qu'il avait quelquefois jusqu'à 50 cordes, mais le plus souvent 25 cordes seulement.

Le Sanh-hoang.

Le *Sanh-hoang* (*hoang* signifie embouchure) se compose d'une gourde dans laquelle sont fixés treize tubes de bambou. C'est ainsi du moins que le décrit le Kinh-thi. Dans certaines parties de la Chine, où il est encore en usage, on l'appelle aussi *cheng, tché, tcheng, sinh, thô*, etc.

Il est évident qu'il faut reconnaître dans le *Sanh-hoang* un des plus anciens orgues du monde. L'Annamite ne semble guère avoir pratiqué ce genre d'instrument. Au Laos, par contre, c'est l'instrument principal; il en existe deux variantes; nous donnons plus loin le dessin du type se rapprochant le plus du sanh chinois.

1. Le *thuoc*, que les Annamites appellent, d'après nous, *mètre*, mesure 26 cm.

Le Tieu.

Le *Tieu* (prononcez *tiou*) était une espèce de flûte de Pan, complètement ignorée de la race annamite actuelle qui n'en a même pas gardé le souvenir.

Le Quang.

Le *Quang* se composait de deux flûtes juxtaposées comme nos pipeaux et rappelant le Cái-ken-doï annamite, qui paraît être le descendant du *Quang*. Dans le sens propre du mot, *Quang* veut dire tube.



Fig. 627.

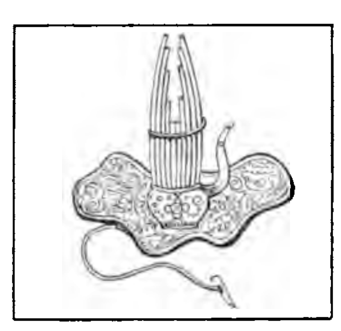


Fig. 628.



Sanh-hoang.

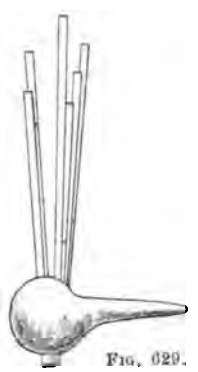




Fig. 629.

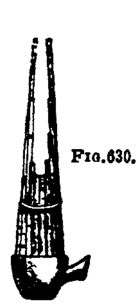


Fig. 630.

Dans l'art annamite, on rencontre fréquemment le *Quang* à titre d'élément de décoration symbolique. En architecture, sculpture et peinture, etc., il fournit un sujet décoratif très appprécié. On peut aussi voir le *Quang* représenté sur les plaques émaillées qui décorent les portes des tombeaux royaux à Hué.

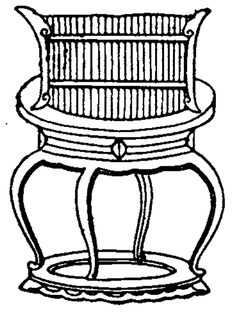


Fig. 631.

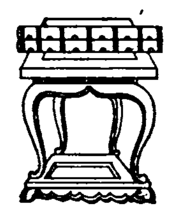


Fig. 632.

Les Annamites appellent cet insigne Doï-Sao; fixé au bout d'une hampe, l'emblématique Doï-Sao fait partie des ***huit précieux emblèmes*** ou *Bat-Bu'u'on,* plus justement dit : Bat-Bao. Parmi ces huit emblèmes, trois se rapportent à la musique : le Quang (doï-sao), la guitare Dan-ti et le Khanh-da (tympan en pierre).

Le Chuc.

C'est au moyen de cet instrument sonore qu'on donnait jadis le signal de commencer la musique lors des réjouissances. Le *Chuc* était une simple caisse laquée en rouge traditionnel, que l'on attaquait au moyen d'un marteau en bois et en portant des coups vigoureux contre les parois. Les Annamites appelaient aussi cet instrument Thô-cô ou tam-tam en terre. Cet instrument partage actuellement le sort du *Càm* et du *Sàc ;* on l'exhibe lors des fêtes rituelles, mais il n'est plus apprécié des musiciens indigènes.

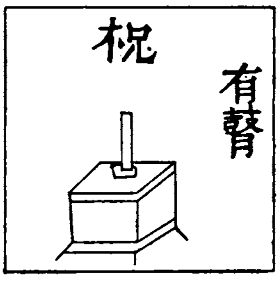


Fig. 633.

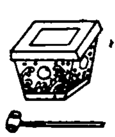


Fig. 634.

Le Ngu.

Cet accessoire singulier se compose d'un tigre en bois et d'un jeu de 27 tablettes de bambou retenues en leur point central par un fil de laiton. Ce jeu de tablettes était fixé dans le dos du tigre sculpté, évidé à cette intention, de façon à laisser entrer les palettes sonores jusqu'à leur milieu. Un crochet à chaque extrémité retenait le fil de laiton. Le corps du tigre ainsi que son support étaient peints en jaune. C'est au moyen du *Ngu* que les musiciens annonçaient la fin d'un morceau. Ils passaient rapidement avec une espèce de batte sur les tablettes, et ces dernières venaient se heurter les unes contre les autres. Cela produisait un bruit des plus désagréables, mais qu'appréciaient fort l'auditoire et les musiciens asiatiques.

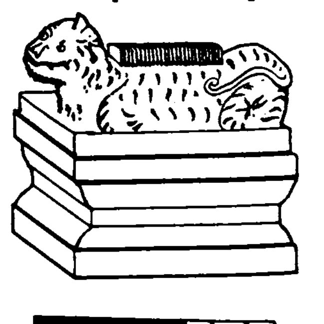


Fig. 635.

Le Huen.



Fig. 636.

Le *Huen* était un cône de terre cuite percé de six trous; on soufflait par le trou du sommet. Le *Huen* et l'instrument qui va suivre, le *Tri*, étaient symboliquement inséparables dans les cérémonies rituelles. Les Chinois l'appellent Huan, les Annamites disent Huen.

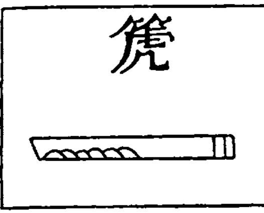


FIG. 637.

Le Tri.

C'est cet instrument qui a, paraît-il, un degré de parenté symbolique fraternel avec le *Huen*.

Il consiste, d'après le Kinh-Thi, en un tube de bambou de 0m,26. Six à huit trous y sont percés dont chacun a 3 millimètres de diamètre. C'est, en somme, une flûte primitive.

Le Tuok.

Le *Tuok* est une flûte à trois, cinq ou six trous, faite en bambou, comme d'ailleurs toutes les flûtes en Indo-Chine, la matière première étant abondante et semblant tout indiquée à cet usage.

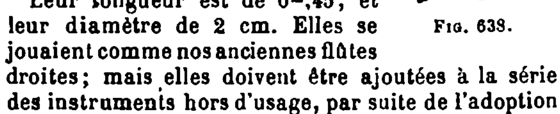


FIG. 638.

Nous possédons deux *Tuoks*, datant de l'époque de Gialong (1801-1820) et qui, chose rare pour des flûtes, sont laquées en rouge et agrémentées de peintures couleur or.

Leur longueur est de 0m,45, et leur diamètre de 2 cm. Elles se jouaient comme nos anciennes flûtes droites; mais elles doivent être ajoutées à la série des instruments hors d'usage, par suite de l'adoption d'autres engins sonores.

Les Cloches.

CHUONG

On fait en Indo-Chine des cloches de toutes grandeurs; celles de Hanoï surtout sont très appréciées pour leur bonne sonorité. Suivant la somme que le donateur a l'intention de dépenser pour en offrir une à la pagode de son village, la cloche sera simple ou pourvue d'ornements plus ou moins soignés. Jamais le fondeur n'oubliera de faire figurer à l'extérieur de la cloche son poids, son prix, ainsi que le nom de celui qui en fait l'offrande à la pagode; très souvent aussi, l'inscription dit la raison qui a déterminé cette offrande de la part du donateur. Ces sortes de cadeaux sont pour la plupart du temps la suite de vœux que font, parmi les Annamites, les personnes pieuses.

Pour faire vibrer les cloches, les bonzes se servent de marteaux en bois avec lesquels ils appliquent des coups à l'extérieur de la base inférieure. C'est à cette intention que, dans l'ornementation générale, on a introduit ces petits renflements, car ces cloches ne sont pas pourvues de battants. On les suspend par l'anneau qui se trouve placé au sommet de la cloche, anneau qui affecte la forme de deux dragons entrelacés. Dans les anciennes cloches, l'anneau est d'un travail particulièrement soigné. Nous avons dit qu'il en existe de toutes dimensions, depuis la clochette de 4-5 centimètres de hauteur, jusqu'aux cloches accusant une hauteur de trois mètres, comme celle, par exemple, qui se trouve suspendue dans un petit temple annexe de la pagode de Confucius à Hué.

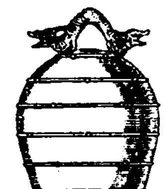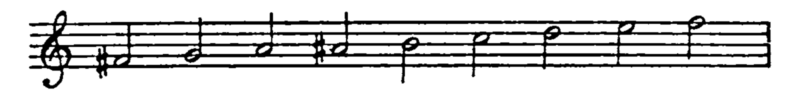


FIG. 639.

Au palais impérial à Hué, nous avons pu observer un jeu de vingt-quatre cloches de la forme ci-dessus.

Le diamètre inférieur de ces cloches est de 16 centimètres, et l'épaisseur du métal varie entre 6 et 15 millimètres.

Voici la gamme que nous avons trouvée dans cette série, plusieurs cloches ayant la même note :



Quoique cette gamme contienne plusieurs demi-tons, on ne doit pas déduire de là que ces tons aient été cherchés intentionnellement. Théoriquement, les Annamites ne pratiquent pas les demi-tons. Ces jeux de cloches ne sont d'ailleurs pas appelés à exécuter des dessins mélodiques; ils sont placés dans les pagodes dans un but tout à fait rituel et servent au culte à certains moments du service religieux.

Comme la majeure partie des procédés industriels, la fonte des cloches se fait avec beaucoup de simplicité. Pour le moule on emploie de la terre mélangée de balle de paddy (balle de riz). Une cage en vannerie de bambou, de forme cylindrique, est recouverte de cet enduit; cette couche a une épaisseur de 5-8 centimètres, et le tout représente l'intérieur de la cloche. Une couche est appliquée une fois que l'âme a pris corps. Cette dernière couche est un composé d'argile de fleuve, de terre glaise et de cendres de balle de paddy, pétries avec soin. Elle a l'épaisseur de la cloche qu'on veut faire, et c'est sur elle que le fondeur apporte en relief les dessins ou inscriptions, et divers ornements qui doivent décorer l'objet. Une fois sèche, cette partie présente une solidité analogue à celle du carton, et il ne reste plus qu'à l'entourer de terre pour obtenir la partie extérieure du moule, divisée en deux parties. Plusieurs jours sont

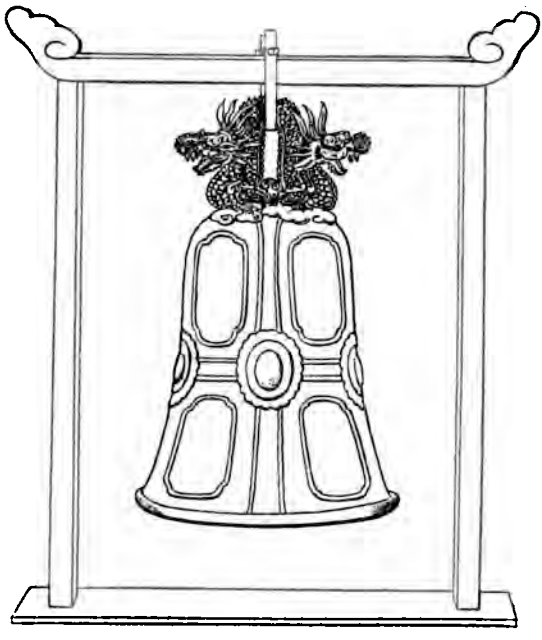


FIG. 640.

nécessaires pour que cet ensemble sèche. Les pièces subissent ensuite une cuisson, et alors seulement le fondeur coule son métal dans le moule. Tout ce travail est assez rudimentaire, et il est cependant rare que le résultat ne soit pas excellent. La pratique est tout chez ce peuple, auquel l'observation des mêmes mœurs et coutumes, des mêmes procédés employés depuis vingt siècles, a légué un précieux trésor d'expérience. Quoiqu'il ait été fait, jadis, des cloches en un métal se rapprochant beaucoup du fer, elles ne sont plus en usage. Dans une pagode en Annam, nous en avons rencontré une; les bonzes s'en servaient pour y brûler des offrandes.

Dans la composition des cloches annamites il entre sept dixièmes de cuivre et trois dixièmes d'étain de premier choix, provenant des mines de la province chinoise du Yun-nan.

Il arrive que les Annamites qui commandent une cloche chargent le fondeur d'ajouter au métal de cloche un peu d'or; ils croient obtenir ainsi une plus grande sonorité. Mais des fondeurs de cloches nous ont affirmé que l'or se mariait mal aux autres métaux faisant partie de la composition citée plus haut, et qu'il tombait de suite au fond de la marmite, étant le plus lourd des trois ingrédients; les fondeurs ont peut-être intérêt à entretenir chez leurs clients une croyance qui permet à l'or de tomber au fond de leurs poches.

Khanh-da.

LES TYMPANS EN PIERRE

Dans le premier volume du *Kinh-Thi*, ancien livre chinois que nous avons déjà mentionné, ainsi que dans le *Nhi-Nha*, se trouvent des illustrations qui représentent un instrument bien bizarre, le plus ancien peut-être de notre planète. C'est le *Khanh-da* ou tympan en pierre, affectant la forme d'une équerre de charpentier suspendue dans un cadre de bois dont les extrémités inférieures sont fixées dans des pieds en forme d'oiseau.

Ces tympans sont d'une pierre excessivement dure, ressemblant à première vue à nos pierres lithographiques et proviennent de la province annamite de Than-hoa qui sépare l'Annam du Tonkin.

Quoique l'empereur Thuan (2225 av. J.-C.) dise qu'il faisait tressaillir d'aise tous les animaux en frappant sur ses *Khanh-da*, nous sommes à même d'assurer que le son de cet instrument baroque est loin d'avoir une douceur telle que se l'imaginait le monarque chinois. Le son en est assez net, mais dur et bien peu agréable; d'ailleurs, sans rien affirmer sous ce rapport, il suffit de dire qu'il a pu faire la joie des Chinois, un des peuples les moins musicaux du monde.

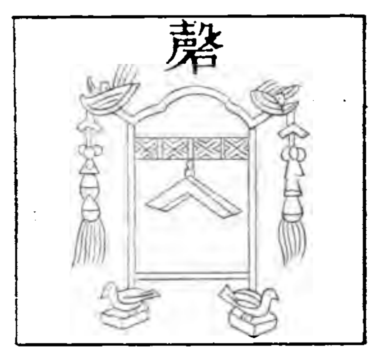


FIG. 641.

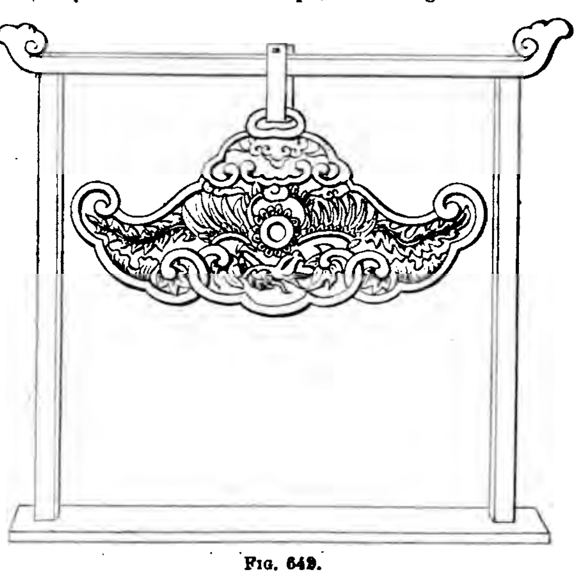


FIG. 642.

Khanh-da.

Les Annamites se sont également servis du tympan en pierre; ils ont forcément beaucoup emprunté, par atavisme ou par contrainte, au peuple dont ils ont toujours subi la tutelle morale.

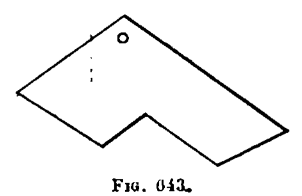


FIG. 643.

Aujourd'hui, le *Khanh* ne sert plus que comme instrument d'exhibition parmi tant d'autres déjà cités par nous et également hors d'usage, tels que le Càm et le Sàc.

Dès qu'une cérémonie a lieu dans une pagode royale, le ministre des rites charge ses subalternes de disposer dans la cour même de la pagode tous ces anciens intruments, comme pour les offrir à la mémoire du défunt en l'honneur duquel se fait le service mortuaire commémoratif.

Parmi les vingt-quatre *Khanh-da* que nous avons eus entre les mains, à Hué, plusieurs ne donnaient aucun son, en raison de leur ancienneté; on avait l'illusion de frapper sur un morceau de plomb.

Voici un croquis exact du petit tympan :

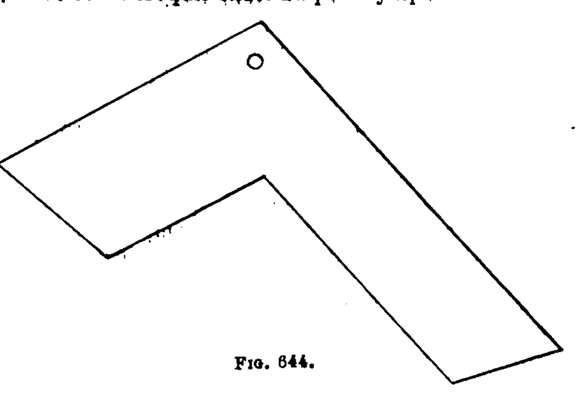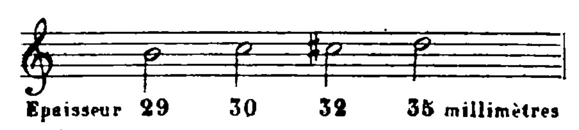


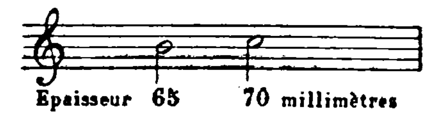
FIG. 644.

Selon les différentes épaisseurs que nous avons relevées, voici les sons des *Khanh-da* :



Dans les cérémonies, ils sont suspendus par jeu de six dans des cadres semblables à celui qui figure sur la gravure, en tête de ce chapitre.

Il y a encore deux grands tympans dont voici le diapason :



Comme nous l'avons dit plus haut, ces instruments n'ont aucun caractère musical, et il a fallu des peuples aimant le bruit, le vain tapage, comme les Sino-Annamites, pour imaginer ce tympan, depuis longtemps hors d'usage d'ailleurs; il a fait place aux tympans en métal d'une sonorité infiniment supérieure. Ces derniers répondent en outre mieux au but, puisqu'ils sont destinés à être des instruments d'appel, comme le sont les cloches et les tambours.

LES MUSICIENS ANNAMITES

Il convient d'envisager la classe des musiciens, leur genre de vie ainsi que le rang qu'ils occupent dans l'ordre social annamite. Il va sans dire qu'ils demeurent tous obscurs, en dépit du talent que pourraient posséder certains d'entre eux. Quand nous disons talent, c'est au point de vue de l'esthétique indigène que nous devons le considérer. Aucun artiste annamite, pour ainsi dire, dans quelque genre que ce soit, n'a laissé son nom à la postérité; son œuvre est admirée, mais l'artiste n'a droit à aucune espèce de distinction. Il signe son produit non pas de son nom (comme chez les Japonais), mais du nom du roi et du chiffre de règne de ce dernier, et c'est ainsi que l'histoire annamite ne nous a légué aucun nom d'artisan de talent, si ce n'est celui d'un mandarin exerçant ou faisant faire des objets selon ses idées.

Il est tout indiqué que, dans ce même ordre d'idées, les musiciens ne devaient pas être favorisés. Dans un pays où il est entendu que les meilleurs instruments appartiennent au roi, qui est par droit de naissance le meilleur musicien, l'obscure individualité, même la mieux douée, ne peut que végéter, comme du reste toutes les autres auxquelles le mandarinat n'a pas ouvert ses portes.

Les musiciens de l'empereur d'Annam, chez lesquels on supposerait quelque supériorité, ne se distinguent absolument pas des simples musiciens de carrefours; les instruments de la cour de Hué sont aussi ordinaires que ceux que l'on peut se procurer chez les premiers négociants chinois venus. Les membres de l'orchestre royal sont assimilés aux Linhs, c'est-à-dire aux soldats annamites auxquels incombe le service de garde du palais. Ils sont administrés par le ministre de la guerre, le Vo-Hien. Par une des mille bizarreries de l'administration autochtone, l'orchestre royal est en outre placé sous les ordres d'un délégué du ministère des rites qui est nominativement leur chef, quoique n'entendant rien à la musique; c'est une simple sinécure à remplir ou, pour mieux dire, une récompense accordée au titulaire. La solde de ce dernier est d'environ vingt piastres par mois, une cinquantaine de francs, plus un petit grade dans le mandarinat. Quant à la solde des musiciens, elle est d'une piastre quatre-vingts cents par mois et par tête, soit quatre francs cinquante; en plus de leur paye, ils reçoivent une pièce d'étoffe au Têt (le nouvel an annamite). Les musiciens de la cour portent une livrée en lainage jaune clair, rehaussée d'application d'autres étoffes rouge, verte, bleue; des molletières en toile bleue complètent cet uniforme bariolé. Ces musiciens sont en général considérés comme des domestiques plutôt que comme des employés du palais; on les charge même de besognes qui n'ont rien de compatible avec leurs attributions. Ils ont à accomplir toutes espèces de petites corvées qui leur sont imposées par le commandant du palais; ils passent ainsi de service en service suivant les besoins des diverses administrations qui les régissent, et occupent toujours le dernier rang. Ce ne sont, somme toute, que des valets mélomanes. Et ce serait une profonde erreur de croire que leur profession leur assure une place prépondérante parmi la valetaille; ils ne s'en formalisent d'ailleurs pas, car il en est ainsi depuis des siècles.

Ajoutons encore la composition de l'orchestre impérial de Hué, qui peut passer comme type du genre : un violon, deux hautbois, quatre flûtes, des castagnettes à sapèques, un triple tympan, une paire de castagnettes ordinaires et un tambour. La présence de quatre flûtes dans cette combinaison orchestrale accuse assez la prédilection du monarque pour cet instrument; dans les orchestres ordinaires on s'en tient à deux flûtes. Il va de soi que ces musiciens se tiennent assis sur le sol lorsqu'ils jouent, car ils ne sauraient prétendre occuper le même degré que l'auditoire, composé en majeure partie de mandarins, se prélassant, eux, dans de larges fauteuils chinois.

***

Les orchestres d'aveugles.
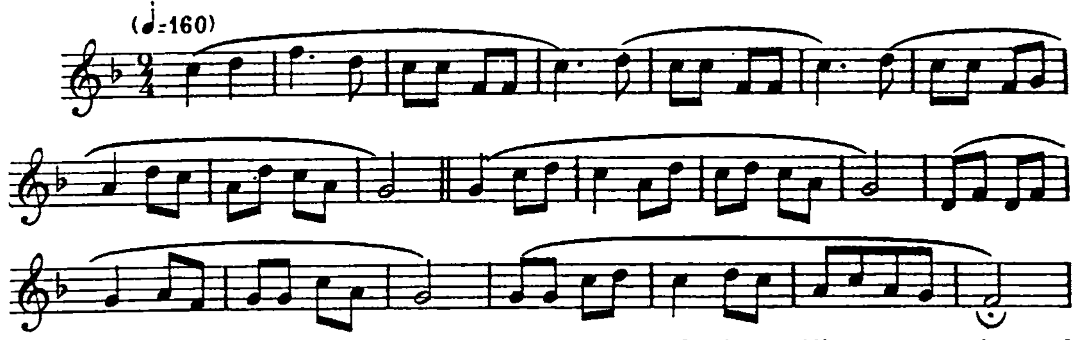
Ce genre d'orchestres est très répandu au Tonkin. Ceux qui en font partie savent d'ailleurs en tirer un profit très alléchant, et bien des musiciens deviennent à l'occasion de faux aveugles afin de pouvoir exercer cette profession lucrative à cause de l'engouement que le peuple a pour ces orchestres.

Il n'est pas rare de rencontrer des familles entières dont la cécité ne fait de doute pour personne et constituer un *Thang-Xâm* ou *Con-Xâm*, c'est-à-dire un orchestre d'aveugles. Une troupe de ces chanteurs ambulants est toujours considérée comme très loyalement constituée si elle compte parmi ses membres un ou deux aveugles. Une famille pauvre se trouve-t-elle nantie d'un de ces membres malheureux, elle se transforme aussitôt en orchestre, et devient par conséquent un *Thang-Xâm*.

Ce genre de bandes musicales emploie des instruments dont plusieurs leur sont particuliers. D'habitude, ces troupes se composent de 3 ou 4 musiciens exécutant, à l'unisson, des chansons d'allure et de rythme très vif. Ils s'accompagnent au moyen du monocorde *Cái-dàn-bdo,* des castagnettes *Cái-sinh,* d'autres castagnettes encore appelées *Cái-cáp-ké,* d'un tambour *Trong-gidng* et d'un tympan métallique *Cái-thanh-la.*

Les théâtres de ces orchestres sont surtout les car

refours populeux des quartiers indigènes, où ils sont très appréciés, étant donné le caractère comique qu'affecte la majeure partie des chansons d'aveugles. On les voit aussi s'installer devant les restaurants annamites, où ils savent que les attend une bonne clientèle. Nous donnons ci-après un spécimen de ces chansons, qui fera voir au lecteur que l'Annamite frappé de cécité supporte très allégrement son malheur. Il suffit d'ailleurs de rappeler que le respect pour toute infirmité est grand en Extrême-Orient; les aveugles sont entourés d'une sollicitude inconnue chez nous. Les *Con-Xám* surtout jouissent de nombreuses marques d'encouragement. Voici une de leurs chansons, aux rythmes vifs et allègres :



Ce qui surprend surtout l'étranger, c'est la virtuosité incomparable avec laquelle les artistes aveugles jouent du monocorde. Ils savent en tirer des sons et des nuances, des imitations de soupirs humains d'une finesse, d'une délicatesse incroyables, et cela en donnant une simple inflexion à l'arc en jonc qui tend la corde métallique. Certains *glissés* sont tout simplement étonnants au point de vue de l'exécution.

Très souvent, l'orchestre d'aveugles possède également un violoniste qui renforce le chant ou qui improvise des petits dessins d'accompagnement.

Nos musiciens ambulants peuvent envier leurs confrères d'Extrême-Orient, car ces derniers sont exempts de toutes patentes, permis, etc. Il est vrai que leurs recettes sont, à notre point de vue, bien modestes; quand la journée a été bonne, chaque musicien touche pour sa part 8 à 10 cents (20 à 25 centimes). Mais les vers suivants prouvent que les joies de la terre ne sont pas tout à fait refusées à ceux qui ont perdu la vue :

Mes yeux sont morts, mais mon cœur est vivant.
Je marche dans la nuit profonde, éternelle;
J'entends votre rire et le son de votre voix,
Semblables aux vibrations de la cloche d'or.
Et je vous aime.
Etc.

***

Les sampanniers annamites[1].
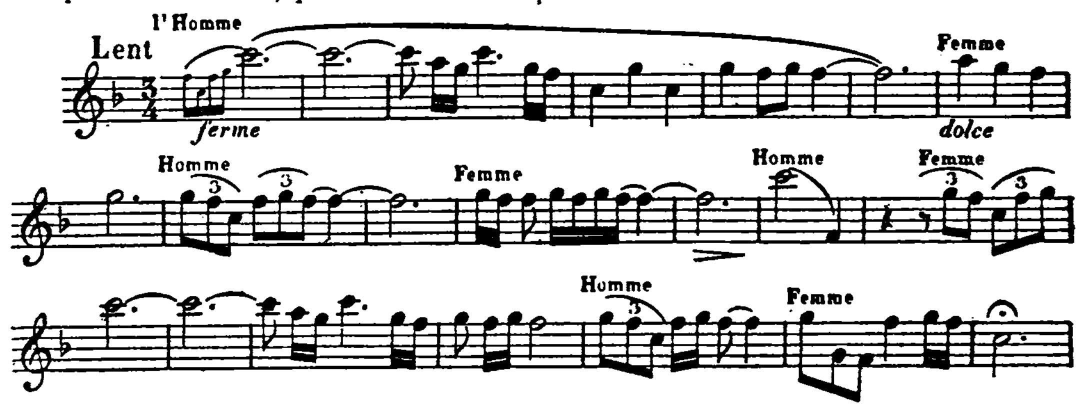
C'est surtout les sampanniers de Hué dont nous voulons parler. Le soir venu, quand toutes les occupations de la vie quotidienne ont cessé, quand le calme nocturne se répand petit à petit dans cette mystérieuse cité, le sampannier, dont l'esquif était, il y a peu de temps encore, le seul moyen de locomotion et de communication entre les deux rives, pense au repos. Il amarre sa barque au milieu du courant, et les ondulations légères de la *rivière parfumée* viennent caresser les cloisons du sampan. C'est alors que, pour finir ce long jour de labeur au soleil brûlant, le batelier fait entendre ces refrains qui jettent une note claire dans ce tableau sombre. Le sampannier et sa femme chantent à tour de rôle. Emotionné comme l'est le voyageur par toutes les choses charmantes dont l'antique cité lui a offert l'aspect pendant la journée, son âme se prête avantageusement à cette sensation nocturne.

Les paroles sur lesquelles sont tissées ces lentes mélopées sont d'habitude de nature galante. Nous nous permettons de rappeler au lecteur ce que nous avons dit dans un autre chapitre au sujet du caractère annamite[2].

Voici donc les vers que chantent ces gens appartenant cependant à une des plus basses classes de l'organisation sociale du pays :

Ainsi donc se décidera-t-on (mon amant)
A rompre nos relations?
Et qui donc s'était employé à les nouer jadis,
En faisant comme le jardinier qui attire les branches
Et les entrelace?

Nous faisons immédiatement suivre la partie musicale de ce chant, qui est le monopole des sampanniers de Hué.
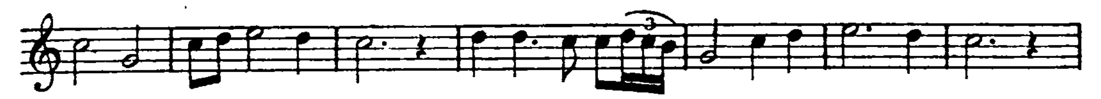


1. C'est-à-dire les bateliers annamites.

2. Voir plus haut *L'Origine de la Musique*.

Les premières mesures de ce chant nocturne, émises par l'homme, ont un accent de hardiesse, atténué bientôt par le final paisible sur la tonique. La femme répond par deux mesures dont le court appel a le caractère prononcé d'une question avec sa seconde longuement tenue. Ce que l'homme répond est comme une confirmation du final de sa première phrase. La femme insiste, l'homme n'a plus qu'une mesure, très caractéristique celle-là : on dirait le râle d'un épuisé, avec l'énorme chute *ut-fa*, surtout étant donné que cette dernière note n'est pas clairement émise; en la prononçant, le chanteur laisse sa voix se perdre, en passant de la voix chantante à la voix parlante. C'est alors la femme qui reprend la phrase du début, le sampannier répond encore une fois, puis tout meurt sur la dominante finale que fait entendre la femme. Pour ceux qui connaissent l'âme annamite, sa façon d'aimer et de souffrir, ce chant, en dépit d'un certain tour puéril, est assez suggestif.

La mélodie que nous venons de traiter est la principale; il existe encore un certain nombre de refrains et de phrases plus ou moins longs, mais musicalement d'un niveau très bas, comme le suivant :



Ce dernier refrain n'a ni la contexture musicale du premier chant ni sa tournure mélodique; c'est surtout pour compléter notre étude et mieux faire sentir la différence que nous le présentons au lecteur.

***

Les chanteuses annamites.

Il est de bon ton, chez les Annamites, de rehausser les festins et les fêtes par la présence de chanteuses, exerçant en même temps la profession de danseuses. L'allure de ces dernières est d'une discrétion telle que le spectateur le plus sévère n'y verrait rien de choquant. Les danses annamites ne se composent, à vrai dire, que de pas assez lents, accompagnés surtout de mouvements mystiques des bras et des mains, assez peu gracieux, pendant que le corps de la danseuse se complaît dans des ondulations. Cette façon d'interpréter l'art de Terpsichore ne renferme pour nous qu'une bien faible expression artistique. C'est curieux, c'est exotique, mais cela ne saurait être comparé aux productions chorégraphiques en vogue au Cambodge, où l'on peut voir des corps de ballet, richement vêtus, rendre des pantomimes intéressantes et où l'on déploie, à l'occasion, un grand luxe.

Par contre, le Hat-bo-bô (corps de ballet annamite) ne possède pas de costumes spéciaux pour les exercices chorégraphiques. Les danseuses se meuvent sur la scène dans de longs vêtements de soie noire ou vert clair, fardées à outrance avec de la très fine farine de riz et avec du rouge, dont elles se servent pour donner plus de vermeil aux lèvres.

Une de leurs productions favorites est la *danse des fleurs;* nous prions le lecteur de ne pas se faire une idée trop suggestive de cette danse. Pour exécuter cette dernière, les chanteuses se servent d'un appareil placé dans le dos, auquel se trouve fixée, de chaque côté de la tête, une lanterne en papier garnie de fleurs artificielles. Cette entrée de ballet est appelée, chez les Annamites, la danse des fleurs lumineuses. L'ensemble est d'une puérilité prononcée et n'a de véritable charme que pour nos protégés d'Extrême-Orient. Ces danses sont exécutées sur des airs que fait entendre un orchestre groupé derrière les chanteuses. Le nombre des exécutants est proportionné à l'importance du corps de ballet, mais il est rare de rencontrer un orchestre de plus de huit instrumentistes. Dans les réjouissances publiques et particulières, c'est cependant le chant qui l'emporte sur la danse. N'est pas chanteuse qui veut. Quand on considère qu'une chanteuse doit meubler sa mémoire de tous les chants et poèmes classiques et de tous les airs populaires, on se rendra compte qu'il y a là un effort de mémoire considérable à accomplir, effort d'autant plus considérable que la majeure partie des chants classiques sont d'une longueur qui n'a d'égale que la monotonie dont ils sont empreints. Mentionnons encore qu'à la fin des dîners, on leur demande, à l'occasion, d'improviser, et l'on aime alors quelquefois laisser courir l'imagination de la chanteuse assez longtemps avant de lui donner le signal de cesser.

Les chanteuses se servent encore de deux petits morceaux de bois de fer, de forme cylindrique, qu'elles frappent l'un contre l'autre afin de mieux rythmer leurs chants. Dans un morceau à quatre temps, elles marqueront ainsi le premier et le troisième temps; si la chanson est à deux temps, elles ne souligneront que le temps fort. Elles chantent pendant le festin, et ce n'est qu'après qu'elles viennent prendre place chacune à côté de celui des invités qui leur offre à boire et à manger.

De mœurs plutôt légères, les chanteuses cessent d'exercer leur profession le jour où elles se marient.

***

Les acteurs annamites.

Il convient de nous arrêter quelques instants aux artistes qui sont l'âme du théâtre annamite : les acteurs.

On les divise en deux catégories : les *Phuong-nha-tro* et les *Phuong-chéo.*

Les *Phuong-nha-tro* sont des comédiens patentés par le gouvernement annamite. Il arrive qu'une troupe se compose d'habitants de plusieurs villages, hommes, femmes et enfants; elle acquiert alors le monopole de la comédie pour toute une province, mais elle est obligée d'envoyer tous les ans un certain nombre d'acteurs à la cour impériale de Hué. Le monopole de comédie permet à ce genre de troupes de revendiquer pour elles seules le droit de donner les représentations importantes qui ont lieu sur leurs territoires respectifs.

Les titres artistiques tels que : premier grand comique, jeune amoureux, etc., sont absolument ignorés des acteurs indigènes. Ils se rangent dans un ordre plutôt militaire; il y a d'abord le grade de Naht-am = capitaine; 1er et 2e Son = lieutenants; des Caïs = fourriers, et des Beps = sergent. Quand ils ne jouent pas, ils s'adonnent à l'agriculture et s'exercent, soit sur les instruments de musique, soit à apprendre leurs rôles.

Les *Phuong-nha-tro* jouent surtout des instruments à cordes, les seuls qui soient considérés comme nobles; les acteurs s'en servent pour accompagner leur débit, ce qui, pourtant, n'arrive pas dans toutes les pièces. Ils se plaisent aussi à gesticuler avec leurs éventails et ils parviennent à en tirer des effets heureux et significatifs. On peut aussi voir les acteurs et actrices (car il y en a au théâtre annamite, quoi qu'on en ait dit) esquisser quelques pas de danse, très sobres toutefois, car les Annamites ont le mépris de tout ébat chorégraphique, à l'inverse des Cambodgiens qui, en fait de réjouissances scéniques, s'en contenteraient uniquement.

Parmi les pièces que représentent les *Phuong-nha-tro*, il convient de citer, comme l'une des plus goûtées, *Ddo-Phi-Phuong*, sorte de longue tragédie, hérissée de toute espèce d'incidents et d'aventures, puis *Le Triomphe de Trinh sur l'Usurpateur Mac*, rentrant dans la catégorie des pièces historiques, héroïques et pathétiques.

A côté d'un nombre considérable de non-valeurs, figurent beaucoup d'acteurs d'un réel talent doublé d'une science de la scène et d'une connaissance de la mimique très appréciables. C'est surtout au théâtre impérial de Hué que l'on peut voir à l'œuvre une véritable troupe d'élite, dont plusieurs membres sont, même pour nous, des plus intéressants à étudier.

Les premiers sujets reçoivent une rétribution mensuelle qui varie entre 20 à 30 piastres = 50 à 75 francs; en Extrême-Orient, des appointements pareils passent pour excellents.

Les *Phuong-Chéo* sont des artistes de deuxième catégorie; ce ne sont pas des comédiens patentés; ils joignent, pour la plupart, à leur métier de comédiens, et suivant les rigueurs des temps, ceux de proxénètes, voleurs et autres du même genre.

Leur répertoire accuse forcément une tendance en rapport avec leur caractère. Ces *Phuong-Chéo* exécutent devant un cénacle trié parmi le bas peuple, et pour très peu d'argent (les prix d'entrée vont de 2 à 3 cents = 5 à 10 centimes), des farces burlesques, grossières, très assaisonnées et entrelardées de mots équivoques. Ou bien ce sont des chansons érotiques, d'un genre malsain et à la portée des plus grossières intelligences de cet auditoire de coolies, cochers, militaires indigènes, etc., auditoire qui vient réclamer là, dans les bas-fonds de l'art théâtral, des sensations fortes et épicées.

Il arrive cependant qu'à l'occasion, on trouve sur ces tréteaux des comiques à la mimique très étudiée et très drôle. Voici en quelques lignes l'affabulation d'une de ces scènes. Deux artisans se sont battus, et l'un d'eux a reçu un coup en pleine figure, qui en est toute déformée. Ils s'en vont devant le juge mandarin. Après un court interrogatoire, il appert que celui qui a frappé est modeleur de son métier. Il est condamné à mettre ses connaissances professionnelles à profit pour remettre en état le visage de sa victime. Notre homme commence à pétrir la face de son adversaire sans arriver au résultat exigé; c'est chaque fois de la part du dernier un jeu de figure inénarrable, à la grande hilarité du public.

Les acteurs des deux comédies mentionnées se fardent et se peignent le visage d'une façon épouvantable. A ce facteur si peu artistique vient s'en associer un autre : une diction se rapprochant beaucoup plus d'un hurlement de singe que du parler humain. Ce fait se produit surtout chez les *Phuong-nha-tro* qui interprètent les pièces sérieuses écrites, pour la plupart, en langue chinoise du *style écrit*, très compréhensible lorsqu'on la lit, mais difficile à saisir dès qu'elle est prononcée. C'est inouï de voir à quelle gymnastique sont soumis la langue et le larynx de l'acteur chargé d'interpréter un rôle écrit en cette prose. Infiniment plus agréables sont les pièces de théâtre qui se réclament de la langue chinoise *parlée*.

Chez les *Phuong-Chéo*, rien de tout cela, car leurs pièces, quand elles ne sont pas écrites, ce qui arrive fréquemment, se débitent en langue annamite et sont, pour nos oreilles, bien plus agréables à entendre.

En parlant des musiciens annamites, nous avons déjà signalé le mépris dans lequel végètent tous ces artistes; il en est de même pour les acteurs. Et ils ont conscience du peu de considération dont ils jouissent auprès de leurs concitoyens; nous n'en voulons pour preuve que la phrase suivante, contenue dans la scène d'introduction de la pièce : *Le Triomphe de Trinh sur l'Usurpateur Mac* :

« L'Acteur. — Bien que nous ayons revêtu des costumes de hauts fonctionnaires, nous ne sommes que d'obscurs paysans, de vulgaires comédiens sans talent. »

Cette phrase est caractéristique; il n'y a cependant pas lieu de trop s'en étonner; qu'on veuille bien se rappeler le peu de cas qu'on faisait jadis des acteurs chez nous. Chez les Annamites, le mépris signalé a encore une autre façon de se manifester. L'Annamite qui se respecte ne va jamais au théâtre. Veut-il voir une pièce, il fait venir chez lui la troupe théâtrale; il invite ses amis et leur offre, après un copieux repas, les réjouissances du spectacle.



Fig. 645.

Souvent aussi, à l'occasion de quelque solennité, une commune appelle les comédiens. Ces communes sacrifient pour ce plaisir des sommes considérables, si l'on tient compte de leur pauvreté.

Une des meilleures troupes de comédie est celle que s'est attachée l'empereur d'Annam. Plusieurs des artistes qui la composent sont véritablement dignes de ce titre; certains lettrés nous ont assuré

que les *Phuong-nha-tro* de la cour de Hué étaient tout simplement des acteurs hors de pair. L'empereur d'Annam est un fervent amateur du théâtre en général; il arrive qu'il s'improvise auteur de ballets, et il paraît que son bon goût est alors secondé par une fantaisie des plus souples.

Aperçu sur le Théâtre annamite. — L'art théâtral annamite se compose surtout de comédies, scènes et vaudevilles. Parmi toutes les populations qui se partagent l'Extrême-Orient, le peuple annamite est celui qui peut se vanter d'être le plus moqueur, le plus satirique et le plus gouailleur. Il est donc naturel que l'exubérance de ses penchants n'ait pu trouver de meilleure application qu'au théâtre parlé, et que la pantomime ne lui ait pas suffi comme moyen d'expression. La parole, plus précise, plus mordante et riche de mille variations, est un moyen d'expression scénique tout indiqué pour un peuple qui ignore le théâtre lyrique et ne connaît pas le charme qui résulte de l'alliance de la parole et de la musique.

D'autre part, l'Annamite est moins doué sous le rapport de la fantaisie que le Cambodgien; son imagination, plus grossière, ne conçoit que rarement les finesses et les grâces du ballet et de la pantomime, en si grande faveur chez les Cambodgiens, Siamois, Hindous et autres peuples asiatiques.

La mise en scène au théâtre annamite est des plus simples, dénuée de tout luxe. Le fond est figuré par un morceau de toile rouge uni, flanqué d'une porte de chaque côté pour l'entrée et la sortie des acteurs; une table, deux chaises et une espèce d'établi qui — selon les exigences — figure une barque, un trône, une boutique, complètent l'agencement scénique. Si le théâtre est luxueux, on étendra une grande natte sur le plancher de la scène.

Quant aux accessoires, ils sont des plus rudimentaires : quelques armes en bois, peintes en rouge et argent, quelques drapeaux et flammes multicolores, un grand cachet en bois qui est tour à tour sceau impérial ou mandarinal, et une baguette de bambou, autour de laquelle est roulé un mouchoir rouge figurant une lettre, un décret ou tout autre manuscrit. Les auteurs représentés sont pour la plupart Chinois et très anciens, surtout en ce qui concerne les drames et les longues comédies, dont certaines durent plusieurs nuits. Le bagage littéraire annamite est beaucoup plus léger que celui des Chinois; il est néanmoins très goûté de l'auditoire autochtone, qui aime à retrouver l'écho, l'analyse de sa pensée; mais les pièces de théâtre, autant celles d'origine chinoise qu'annamite, sont gauchement bâties, sans plan logique ni enchaînement. Les épisodes se succèdent sans lien, courant à la rencontre de dénouements, la plupart du temps invraisemblables et grotesques, sans préparation, exposition ni développement du fond de la pièce.

Une des données principales, et qui revient à satiété, est l'oppression qu'exerce le mandarin sur le bas peuple; finalement, le mandarin est trahi auprès de l'empereur, qui s'émeut et condamne l'oppresseur à mort; l'intervention d'une jolie fille ramène le souverain à des sentiments plus miséricordieux, et le mandarin en est quitte pour une condamnation qui frappe sa poche; il s'amende et devient un bon mandarin. Tout cela est accompagné de grands coups de tam-tam et du son aigrelet d'un violon qui joue sans se préoccuper de ce qui se passe sur la scène.

L'auditoire n'applaudit pas au théâtre annamite; il se trouve toujours un spectateur, réputé connaisseur et qui s'érige en juge suprême. Il se place sur un siège à proximité de la scène et souligne les passages qui lui plaisent par des coups vigoureux sur un tam-tam placé près de lui. Lorsqu'une troupe joue chez un particulier, l'honneur d'approuver les bons passages ou les bons acteurs échoit d'ordinaire à un invité de marque. Alors, outre la rétribution convenue, la troupe touche encore une ou deux sapèques par coup de tam-tam; cette somme est finalement partagée au prorata de la position que les acteurs occupent dans leur troupe.

Les costumes, d'origine chinoise, sont en général de bon goût, quelques extravagances mises à part. C'est surtout au théâtre impérial de Hué que l'on peut voir une collection de costumes confectionnés avec des soieries rutilantes, costumes qui atteignent de hauts prix et doivent servir de longues années; la propreté n'étant malheureusement pas toujours la qualité dominante chez ces peuples, il arrive que ces costumes portent trop visiblement les traces du manque de soin dont ils sont victimes.

Malgré tous ses défauts, le théâtre annamite est intéressant à connaître; il possède, à défaut de grâce et de séduction, des qualités exotiques attrayantes, surtout pour ceux qui ont pu pénétrer l'idiome de ce pays.

*
* *

CAMBODGE

La mélodie cambodgienne.

Dans ses différentes manifestations, la mélodie cambodgienne est incontestablement supérieure à la mélodie annamite. Qu'elle ait à rendre des sentiments de joie ou de tristesse, jamais elle ne se dessaisira d'un tour gracieux, raffiné même. Afin de mettre le lecteur immédiatement à même de juger, nous reproduisons ci-après l'introduction de la mélopée qui accompagne d'ordinaire les représentations théâtrales :



Les chants de théâtre ne sont pas exécutés par les actrices-danseuses, chargées de la partie mimique seulement. Un chœur de 15 à 20 chanteuses, sous la direction d'une première chanteuse, est groupé dans un coin de la salle de spectacle et fait entendre ces phrases dont le charme étrange nous pénètre. Le rythme des chants est presque toujours très lent, quasi solennel.

Ce qui est surprenant, c'est de rencontrer chez le Cambodgien bien moins de goût pour la musique que chez l'Annamite. Sa mélodie est cependant infiniment plus séduisante. Il ne nous est jamais arrivé d'entendre au Cambodge, dans la rue, sur les sampans et dans les mille endroits populaires, de la musique, des chants ou des manifestations musicales quelconques. En général, la vie intellectuelle du

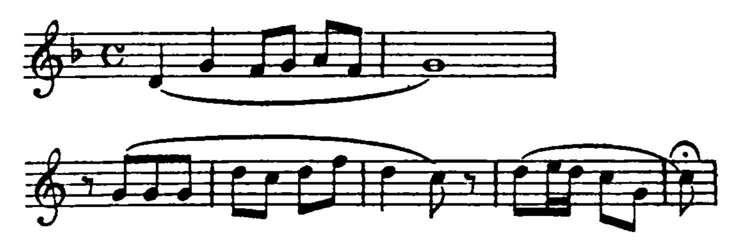
Cambodgien est nulle en comparaison de ce qu'elle est chez les autres peuples de l'Indo-Chine.

Sans vouloir dire que la musique soit un privilège des riches, il faut admettre que le premier Cambodgien venu ne peut avoir à sa solde un orchestre complet, ce qui n'est pas non plus le cas en Annam. Mais l'Annamite peut passer des heures à jouer d'un instrument, tout seul, sans auditeur aucun, pour le simple plaisir d'entendre des sons. Le soir, dans les maisons indigènes, dans les petits restaurants annamites, dans la rue, nos Tonkinois aiment à chanter ou à faire de la musique. Rien de tout cela ne se rencontre chez le Cambodgien, dont les instruments sont pourtant infiniment supérieurs aux produits similaires annamites. Devons-nous donc conclure à un manque d'aptitude musicale? Nous nous trouvons en face d'un peuple dégénéré, étant données toutes les richesses artistiques que lui ont léguées ses pères. Les ruines d'Angkor sont là comme un dernier témoignage de son ancienne puissance artistique.

La mélodie cambodgienne a subi deux influences qui lui ont ôté tout caractère autochtone : l'influence siamoise d'abord, l'influence sino-annamite ensuite. Nous avons reproduit plus haut un motif cambodgien de provenance siamoise; en voici venir un qui est du terroir sino-annamite :
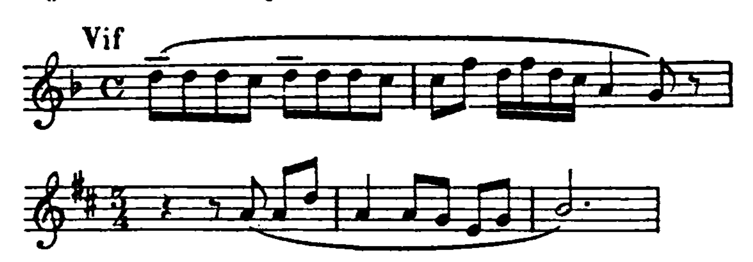


Nous devons constater que la ligne mélodique chinoise, comme facture et comme rythme, est empreinte d'une raideur avec laquelle la mélodie siamoise-cambodgienne forme un heureux contraste. Dans certaines pièces musicales, nous rencontrons des motifs qui déroutent et qui s'opposent à tout effort vers une définition nette de la musique cambodgienne.
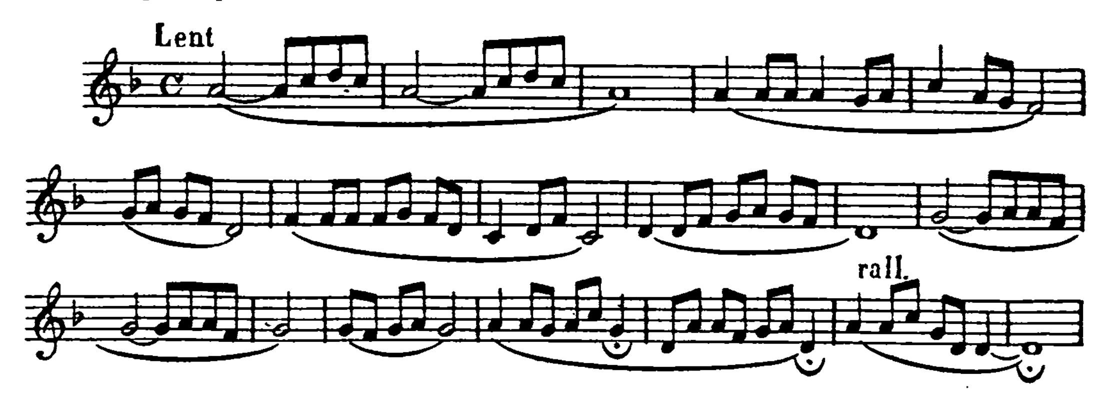


Ces deux motifs sont du genre hybride, car ils contiennent le 4e degré diatonique exclu, comme le 7e degré, de la gamme rituelle asiatique.

La musique cambodgienne pure se sert de la gamme classique, c'est-à-dire de la gamme pentatonique comprenant les 1er, 2e, 3e, 5e et 6e degrés toniques, mais en groupant les notes avec plus de goût que les Sino-Annamites, et en évitant les intervalles brusques et disgracieux, comme on pourra en juger par les spécimens que nous citons à la fin de ce chapitre.

Les Cambodgiens ont su tirer de la gamme à cinq tons des motifs d'une grâce, d'une légèreté que ne soupçonnent même pas les musiciens sino-annamites; nous n'en voulons pour preuve que ces petits motifs dont nous donnons ci-après quelques spécimens :
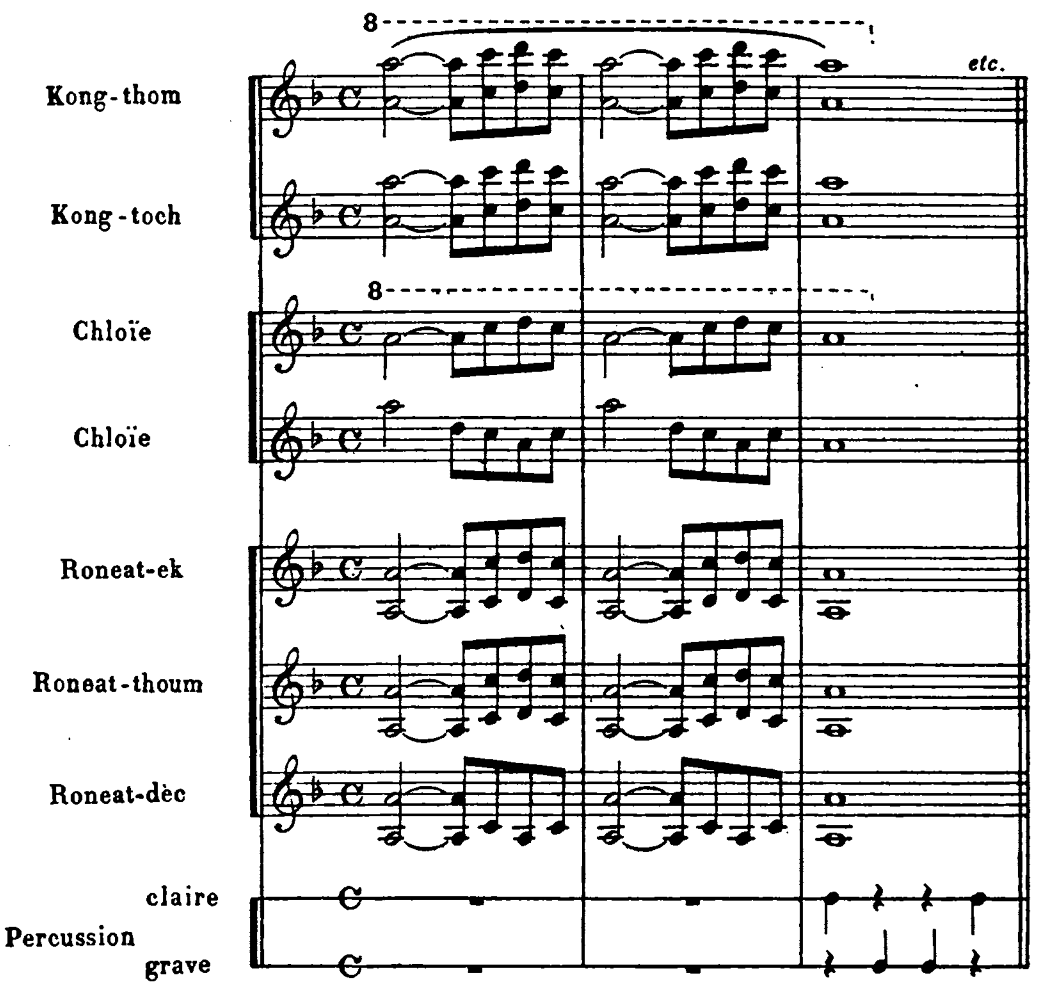


On va d'ailleurs pouvoir vérifier notre affirmation dans l'important fragment qui suit, et que l'on peut entendre jouer par tout l'orchestre au début et au cours des longues représentations théâtrales. Pour faciliter au lecteur la pénétration dans les arcanes de l'orchestre cambodgien, nous joignons l'orchestration du début de cet air :
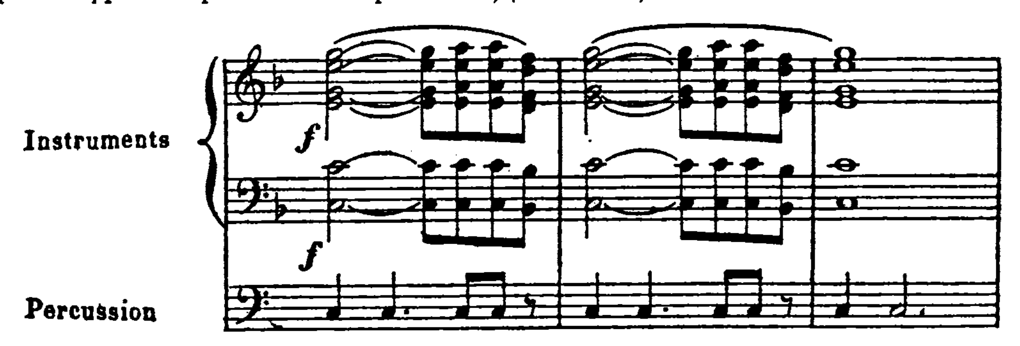


Ce prélude est curieux à plus d'un titre; les trois dernières mesures sont dans le ton du relatif mineur (*ré*), fait assez rare pour ne pas être passé sous silence; ce fragment nous prouve, en outre, le grand parti que le Cambodgien a su tirer d'une gamme où les Sino-Annamites n'avaient trouvé que des airs puérils et souvent antimusicaux.

Dans le fragment d'orchestre qui va suivre, plus d'un détail se recommande à l'attention du musicographe.



Alors que l'unisson domine en majeure partie, la polyphonie apparaît cependant de temps à autre; c'est ainsi que les mesures 11 et 12 ne se jouent pas à l'unisson, mais en harmonie comme suit :



Le motif qui va suivre est curieux à cause de son mouvement vif et alerte et de son caractère qui a quelque chose de nos chansons de marche :



Nous eûmes l'occasion d'entendre un flûtiste cambodgien jouer à satiété une sorte d'introduction qui

accuse une ressemblance frappante avec l'introduction de la célèbre *Marche de Rakoczy*, composée par Barna et reprise par Berlioz :



Nous y voyons figurer, et non pour la première fois, la note sensible qui est, nous pouvons l'attester, parfaitement connue des musiciens cambodgiens, quoiqu'elle soit peu usitée.

Pour terminer, disons que les Cambodgiens n'ont pas imaginé de système graphique propre à la notation musicale; le fait de jouer de mémoire a donné à ces musiciens une très grande force mnémotechnique, qui leur fait se passer sans inconvénient de l'écriture musicale. Il est à présumer, cependant, que les mélodies autochtones, tant par leur contact avec les musiques des peuples circonvoisins que par la grande aptitude des Cambodgiens à se plier aux us et coutumes de leurs voisins, auront perdu de leur archaïsme et ne sont, à l'heure actuelle, que les répliques aux arêtes fuyantes des originaux disparus, parce que non graphiquement conservés.

∴

Les musiciens cambodgiens.

Durant notre séjour au Cambodge, nous pûmes constater que, seul, le roi possède les deux orchestres complets et spéciaux, *Pip-hat* et *Mohori*, que nous envisagerons en détail plus loin. Le *Pip-hat* est le grand orchestre d'apparat, dont les instruments puissants font un orchestre de plein air ou tout au moins destiné à de grandes salles, alors que le *Mohori* est une espèce d'orchestre léger, plus propre à se faire entendre dans des locaux restreints. Cela s'explique facilement. Alors que les instruments sino-annamites se vendent à des prix très bas, les produits de la lutherie cambodgienne ne sont accessibles qu'aux bourses des riches; on ignore en général, dans ce pays, les produits médiocres; le Cambodgien préfère se passer d'instruments que d'en acquérir d'une qualité inférieure.

Les gages et les frais d'entretien pour les deux orchestres sont également très élevés; le budget du roi du Cambodge accuse un chiffre de 12.000 piastres, soit 30.000 francs par an pour ses artistes musiciens. On voit donc qu'il faut une fortune royale pour consacrer une telle somme à la passion de la musique. Le second roi[1] est même obligé d'emprunter l'orchestre royal lorsqu'il désire entendre de la musique ou lorsqu'il donne une fête, sa liste civile ne lui permettant pas d'adjoindre à sa maison un corps coûteux comme l'est un orchestre cambodgien.

Il est facile de déduire de ce qui précède que ce n'est qu'à la cour royale que l'on peut entendre les deux orchestres complets.

Pip-hat. — C'est ainsi que se nomme le premier des deux orchestres qui, certes, comme nombre et comme qualité des exécutants, est le plus complet. Il est exclusivement composé d'hommes, et c'est lui seul qui prête son concours à toutes les grandes solennités et somptueuses représentations théâtrales que donne la cour royale du Cambodge.

En parlant des musiciens annamites, nous avons esquissé les conditions particulièrement modestes dans lesquelles ceux-ci végètent. Il n'en est pas de même pour leurs collègues de Pnom-Penh. Le musicien cambodgien n'est pas considéré comme un valet, mais comme un employé. Il n'est pas astreint aux mille petites servitudes dégradantes qu'on impose à son confrère annamite. Puis, l'artiste cambodgien est encore favorisé sous le rapport de l'argent; c'est ainsi qu'il touche une paye mensuelle presque double de celle qui est allouée au musicien de la cour de Hué; et, bizarrerie asiatique, le chef annamite l'emporte comme traitement sur son confrère cambodgien qui, en outre, doit jouer parfaitement de tous les instruments, alors que le chef d'orchestre de l'empereur d'Annam ne remplit, on s'en souvient, qu'une douce sinécure.

Les musiciens cambodgiens n'ont pas de costume spécial. Ceux de la cour portent, comme tous les Cambodgiens aisés, le sampot, espèce de jupon roulé autour de la taille, et le veston blanc européen.

Les orchestres du *Pip-hat* se servent des instruments suivants :

1 *Ronéat-ek*,
1 *Ronéat-tcheum*,
1 *Ronéat-dèc*,
1 *Kong-thom*,
1 *Tro-khmer*,
2 *Kloïes*,
1 *Som-pho*,
1 *Saugna*,
1 *Scothom*,
1 *Tchoung*.

En tout onze instruments.

Quand l'orchestre se fait entendre, le chef s'assied dans un coin pour surveiller ses exécutants et recevoir les ordres du maître. Quelquefois aussi, il joue du ronéat-ek, dans l'exécution duquel il se distingue par une virtuosité peu commune.

Le deuxième orchestre est celui dit : *Mohori*, dont les membres sont triés dans l'essaim des femmes qui composent le harem royal. C'est, du reste, dans ce milieu aussi que sont recrutées les chanteuses, les danseuses et les actrices. Le lecteur comprendra facilement que nos renseignements à ce sujet soient infiniment plus vagues que pour les orchestres masculins. Cette catégorie de femmes est difficilement accessible pour l'Européen, et les indigènes qui, par leur situation, pourraient lui donner certains renseignements se gardent bien de communiquer les moindres éclaircissements au sujet d'une question qui touche de si près à la vie privée du monarque.

Nous pouvons cependant donner la nomenclature des instruments remarqués dans l'orchestre *Mohori*. Il y a d'abord les cinq premiers instruments mentionnés au *Pip-hat*, seulement ils sont de proportions plus restreintes. A ceux-là viennent s'ajouter :

1 *Takhé*,
1 *Chapey-thôm*,
1 *Chapey-tóch*,
1 *Tro-u*,
1 *Tro-khmer*,
1 *Tro-duong*.

En tout onze instruments, parmi lesquels les six derniers sont tous des instruments à cordes.

Pour terminer, il nous reste à parler aussi de l'or-

1. Celui qu'on a coutume d'appeler second roi est une sorte de prince royal, frère du roi, élu du vivant du roi et réunissant, comme successeur, les préférences du monarque au pouvoir.

chestre tagal, c'est-à-dire manillais, que le roi du Cambodge tient à son service. Les artistes qui le composent sont des sujets appartenant à l'archipel des îles Philippines. Cet orchestre n'est du reste qu'une modeste fanfare composée de son chef et de dix-neuf exécutants, soit de vingt personnes en tout. Le répertoire de cette fanfare ainsi que les instruments sont entièrement européens. Sa Majesté Norodon ramena ces Tagals à Pnom-Penh, en 1872, lors d'un voyage qu'il fit à Manille, à bord de la *Bourayne*. La dépense totale qu'occasionne cet orchestre simili-européen s'élève à 750 francs par mois. Il est probable que cette fanfare sera bientôt supprimée, car les princes appelés à succéder à Norodon sont plutôt rétifs aux manifestations de musique européenne dans leur pays.

* * *

L'orchestre cambodgien.

D'après la description que nous avons donnée de l'orchestre annamite, nos lecteurs auront compris que ce sont les instruments à cordes qui y tiennent le premier rang. Dans l'orchestre cambodgien, au contraire, la place prépondérante est occupée par les xylophones et par les carillons, qui, tous, sont d'une fabrication excessivement soignée.

Les premiers de ces instruments importés dans le pays devaient être certainement de provenance siamoise, ainsi du reste que tout ce qui a trait, de nos jours, à l'art musical ou théâtral du Cambodge.

Voici la nomenclature des instruments de musique actuellement usités au Cambodge :

1° Le *Ronéat-ek;*
2° Le *Ronéat-thoum;*
3° Le *Ronéat-déc;*
4° Le *Kong-thom;*
5° Le *Kong-toch;*
6° Le *Takhé;*
7° Le *Châpey-thôm;*
8° Le *Chapey-toch;*
9° Le *Tro-u;*
10° Le *Tro-khmer;*
11° Le *Tro-duong;*
12° Le *Sadiou;*
13° Le *Sralay;*
14° Le *Kloïe;*
15° *Tch-hung* ou *tchoung;*
16° Le *Som-pho;*
17° Le *Sau-gna;*
18° Le *Sco-thom;*
19° Le *Thong;*
20° Le *Ronmonéa;*
21° Le *Crap-fuong.*

Nous allons passer à présent à la description détaillée de ces instruments, qui ne peuvent certes pas être accusés de manquer de diversité dans leurs moyens d'expression, dans leurs timbres, dans les ressources qu'ils offrent pour l'exécution des mélodies, toutes qualités qui ne sont pas étroitement limitées et qui peuvent exercer un attrait tout particulier sur notre sens musical.

Les dessins joints à nos monographies sont faits à l'échelle d'un dixième.

1° Le *Ronéat-ek.* — Ainsi que le fait voir le dessin, cet instrument a tout à fait la forme de certaines anciennes barques à fond plat. En raison de sa forme bombée, ce xylophone repose sur un pied rap-

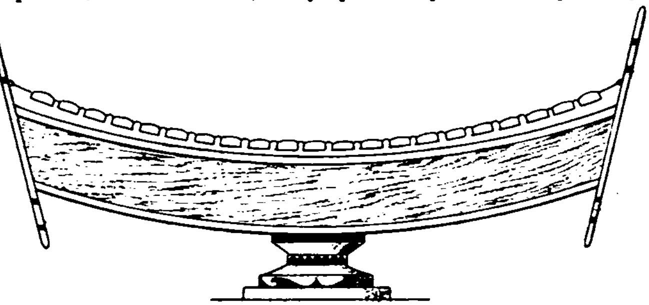


Fig. 646.

porté dans l'axe central. Ce pied est le plus souvent orné de peintures, de placages en ivoire, ou bien fabriqué au moyen de bois d'essences diverses, suivant la valeur de l'instrument. Les parois sont faites en bois dur, le plus souvent agrémenté de loupes. A chacune des deux extrémités sont fixés deux crochets en métal auxquels on suspend le clavier. C'est surtout à la confection de ces deux extrémités que le luthier apporte le plus de soins, et pour l'ornementation desquelles il fait de véritables efforts d'imagination artistique. Les extrémités de la boîte sonore sont fabriquées avec la même matière que les parois, mais leur coupe élégante est encore rehaussée par de larges bordures d'ivoire soigneusement adaptées au bois.



Fig. 647.

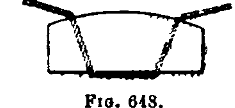
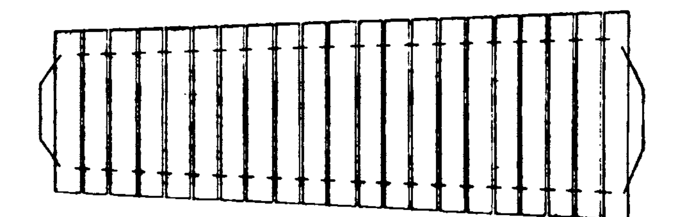


Fig. 648.

Les touches, en bambou, au nombre de vingt et une, sont retenues les unes aux autres par un fort cordon qui passe par les extrémités de la lame, comme l'indique notre dessin en coupe.



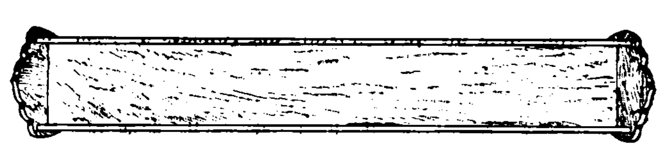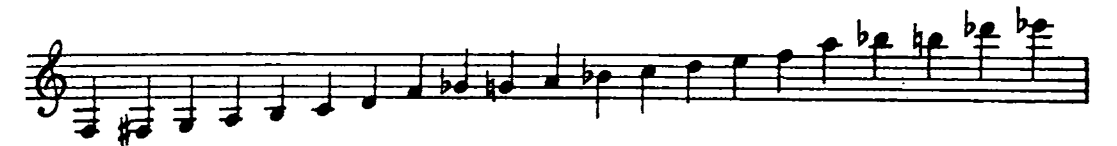


Fig. 649.

Voici d'ailleurs le clavier et le corps de la boîte vus en plan et à l'échelle du dixième.

Il ne faut pas se dissimuler que les luthiers cambodgiens ne connaissent aucune des règles qui régissent l'acoutisque ou les vibrations des corps sonores; tout cela est pour eux lettre morte. Ils sont donc obligés, pour obtenir les différents tons et les sono-

rités voulues, d'avoir recours à des moyens empiriques. Nous avons examiné à Pnom-Penh tous les xylophones qu'il nous a été donné de voir, une quarantaine environ, et nous n'en avons pas trouvé un seul dont certains tons n'aient été rectifiés au moyen d'un mélange de cire et de graphite, coulé dans un creux aménagé à cette intention au dos de la touche.

Une fois l'instrument accordé, on en obtient la gamme chromatique suivante :



Le premier *fa* de cette échelle est produit par la percussion de la plus grande touche du clavier; le dernier *mi* ♭, par la percussion de la plus petite.

Le son conserve forcément le caractère de sonorité éclatante qu'engendre tout bois dur sur lequel on frappe; ce serait en vain que l'on chercherait à obtenir une note moelleuse. A l'orchestre, la crudité de son du *Ronéat-ek* se trouve atténuée par le timbre des autres instruments, notamment par celui des *Kong-thom* et des *Kong-toch*, dont les ondes sonores ont un joli son cristallin.

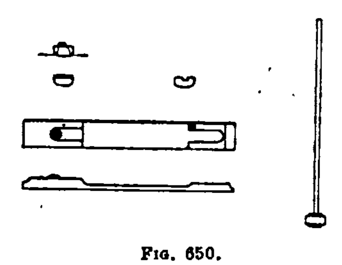


Fig. 650.

On se sert du bambou mâle pour la confection des touches; les différences de son s'obtiennent d'une manière générale en diminuant les proportions de longueur des touches, en allant du grave à l'aigu. Quant aux légères différences d'épaisseur de ces lames, elles doivent être plutôt considérées comme autant de rectificatifs, et attribuées à l'obligation dans laquelle se trouvent les luthiers de diminuer les longueurs des touches d'une manière constante et uniforme.

Ainsi, dans le xylophone dont nous donnons la reproduction, la grande touche qui fait entendre le *sol* grave a trente-huit centimètres de longueur et quinze millimètres d'épaisseur, tandis que la plus petite touche, qui a trente centimètres de longueur, accuse une épaisseur de dix-sept millimètres.

Parmi tous les matériaux xylophoniques de l'Extrême-Orient, le bambou tient incontestablement une des premières places. Sa sonorité claire, l'égalité et la régularité de sa contexture fibreuse, la facilité et le bas prix auxquels on peut se le procurer le désignaient, tout naturellement, à l'attention des luthiers. Léger et solide, il est un des corps sonores les plus importants de l'orchestre cambodgien.

Pour faire vibrer les touches de bambou et en obtenir du son, l'exécutant les frappe au moyen de deux marteaux à tête ronde et à tige d'une certaine flexibilité. Cette tête ronde est formée d'un morceau de bois dur, entouré de fil et d'un ruban sur le périmètre, durcis à la laque.

Lorsqu'on veut jouer du *Ronéat-ek*, on pose l'instrument à terre, et l'exécutant s'accroupit devant en prenant de chaque main un marteau. Et alors on a absolument l'illusion de voir un tzigane jouant du *cymbalum;* nous sommes en outre à même de certifier que, pour la virtuosité, le musicien cambodgien ne le cède en rien à son confrère de la puszta hongroise.

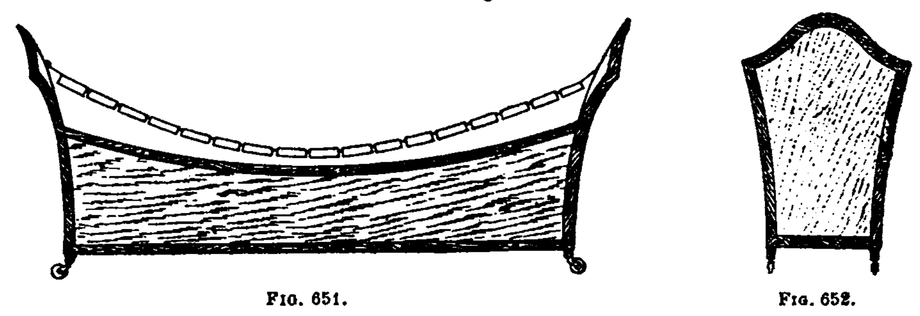


Fig. 651.

Fig. 652.

Nous avons déjà dit qu'il existait des ronéats de deux grandeurs différentes. L'instrument dont on se sert au *Pip-hat* a 1m,10 de longueur, alors que celui en usage au *Mohori* ne mesure que 0m,92; les autres mesures sont naturellement proportionnées à la différence de longueur.

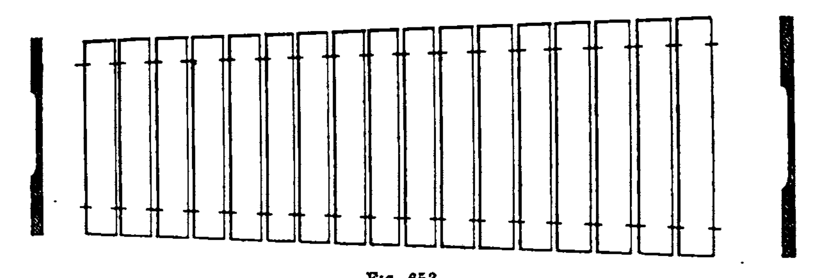


Fig. 653.

2° Le *Ronéat-thoum*. — Cet instrument est construit selon les mêmes principes que le premier xylo-

phone, et sa forme présente beaucoup d'analogie avec celle du *Ronéat-ek;* seulement, le fond de celui-ci est droit et l'instrument repose sur des roulettes.

Le bois employé pour la caisse est le même dans les deux cas, les ornements sont identiques; il n'y a que le dessin des deux extrémités qui varie avec celui du premier xylophone.

Ces extrémités sont bien moins élégantes, comme on peut s'en convaincre par notre dessin; c'est encore l'ivoire qui est employé pour l'ornementation et qui dessine un feston sobre, mais néanmoins artistique.

Le nombre des touches n'est plus le même non plus; le clavier du *Ronéat-thoum* n'en compte que dix-sept. Elles sont faites également en bambou.

En admettant que le xylophone précédent puisse être considéré comme remplissant à l'orchestre les fonctions de ténor, l'instrument qui nous occupe aurait plus spécialement à jouer le rôle d'un baryton. Nous verrons plus loin que ce groupe d'instruments possède également des basses.

Vu la différence de proportions, tant en longueur qu'en épaisseur, qui existe entre les touches des deux instruments, beaucoup plus fortes en volume dans le *Ronéat-thoum,* il est tout naturel que ce clavier fasse entendre une autre gamme que nous donnons ci-dessous.



Cet instrument se joue de la même façon que le précédent; il nous semble donc inutile de nous répéter.

Le *Ronéat-thoum* fait également partie des deux orchestres *Pip-hat* et *Mohori,* et l'on peut admettre que les dimensions des deux instruments varient entre elles d'un dixième environ.

A l'orchestre, le *Ronéat-thoum* double très souvent les parties du *Ronéat-ek,* lorsqu'il s'agit de donner plus de vigueur à la mélodie que l'on veut faire entendre. Qu'il nous soit toutefois permis de faire observer que ces redoublements ne sont pas toujours d'un heureux effet, en raison de certaines quartes et quintes qui viennent s'y placer d'une manière fort inopportune. La sensation qu'éprouve l'ouïe est quelquefois peu agréable, même pour des oreilles accoutumées aux bizarreries de l'art musical asiatique.

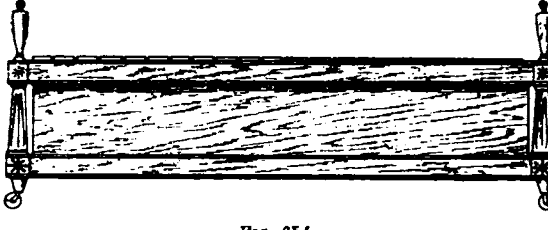


Fig. 654.



Fig. 655.

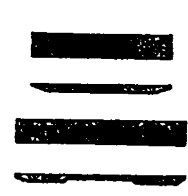


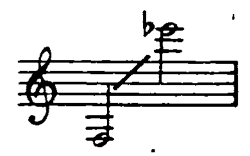
Fig. 656.

3° Le *Ronéat-déc* (carillon). — Pour cet instrument également, nous nous trouvons en présence d'un clavier composé de lames de grandeurs différentes que l'on frappe aussi au moyen de petits marteaux. Mais ce n'est plus ici le bambou qui fournit la matière sonore; nous y rencontrons des touches en airain d'un timbre excessivement pur et argentin. Ses créateurs ont tout à fait abandonné la forme de bateau, et la caisse largement échancrée du *Ronéat-thoum* a fait place à une boîte carrée et oblongue, taillée à angles droits, qui se meut sur roulettes.

C'est encore l'ivoire qui sert à décorer cet instrument.

Nous avons dit plus haut que les touches du *Ronéat-déc* sont en métal. Il y en a vingt et une; on trouvera ci-dessus un croquis représentant la plus petite et la plus grande de ces touches, tant en plan qu'en coupe.

Voici la gamme complète des sons que l'on obtient sur ce carillon :



Le Cambodgien n'ayant pas de connaissances suffisantes en ce qui concerne la production du son, n'obtient les proportions de ces lames que par tâtonnements; c'est ce qui explique l'irrégularité des dimensions des touches.

Les lames sonores reposent sur les deux supports et y sont tout simplement juxtaposées pour y être retenues par des attaches quelconques (fig. 657).

Le *Ronéat-déc* se joue de la même façon que les xylophones précédents, au moyen des petits marteaux

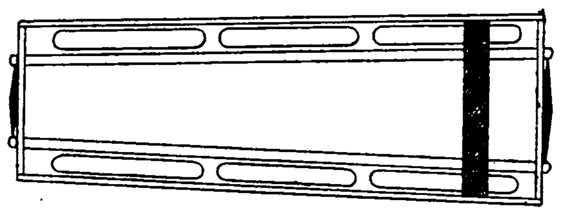


Fig. 657.

dont nous avons déjà donné la description dans le chapitre consacré au *Ronéat-ek.*

Cet instrument appartient également aux deux orchestres; on l'emploie aussi bien dans le *Pip-hat* que dans le *Mohori.* La seule différence entre les deux modèles réside dans les proportions de l'instrument, suivant son affectation, environ un dixième.

4° Le *Kong-thôm* (jeu de timbres). — Qu'on se figure quatre cercles faits en fort rotin de 0m,03 de diamètre, disposés deux par deux, au-dessus les uns des autres et reliés par une suite de petites colonnes en bois fortement attachées.

Le développement des deux cercles supérieurs présente une longueur suffisante, soigneusement calculée de façon à permettre d'aligner entre ces deux périmètres, et à la suite les unes des autres, 17 timbales de dimensions variées, ainsi que le montre notre dessin.

Les deux cercles du haut sont terminés à leurs ex-

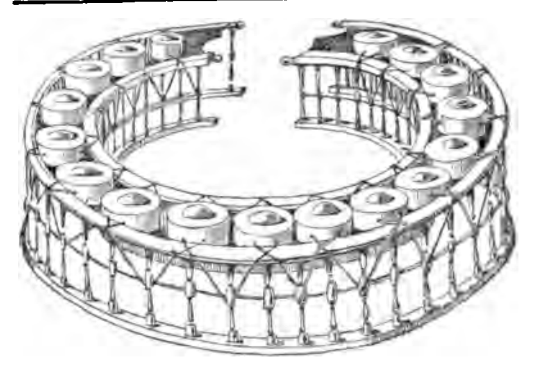


Fig. 658.

trémités par deux planchettes de bois dur qui encastrent la partie courbe des dernières timbales. Leur forme est la suivante :

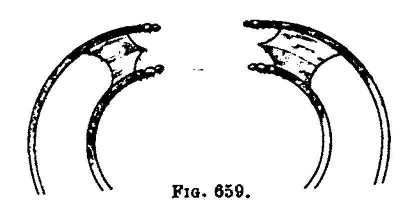


Fig. 659.

Pour jouer du *Kong-thôm*, l'exécutant s'assied au centre du cercle intérieur. L'artiste qui joue de cet instrument se plaît souvent, pour faire montre de virtuosité, à parcourir d'une seule main, avec son marteau, toute la gamme des dix-sept timbales.

Les corps sonores adaptés aux cercles en rotin sont de petites timbales en métal composées surtout de cuivre mélangé de quelques parties d'étain.

Il en est de ces timbales comme des touches du xylophone. Les proportions varient selon les notes qu'il s'agit d'obtenir. Nous mettons ci-contre (fig. 660, 661, 662) en parallèle les deux timbales extrêmes du cercle. La plus grande donne le *do* grave de l'échelle mentionnée plus loin; la plus petite donne le *mi* aigu. On aperçoit sur les côtés deux ouvertures de cinq millimètres chacune; elles donnent passage aux lanières de cuir par lesquelles on les fixe à leur





Fig. 660, 661, 662.

place dans le cadre, dès que l'on se dispose à jouer. Un espace d'environ un centimètre est conservé entre chaque timbale, afin d'éviter la confusion des sons que produiraient deux timbres métalliques s'ils venaient à se toucher. L'épaisseur du métal de ces timbales est en général de deux millimètres. Leur timbre est assez pur dans le bas et dans le haut, et devient très pur et très sympathique dans les notes du médium.

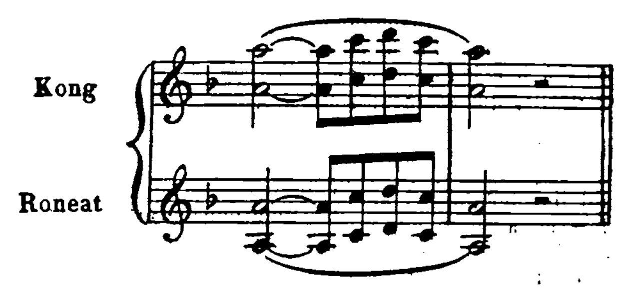
Nous donnons ci-après l'étendue du *Kong-thôm*, dans la gamme de *sol* majeur :



Les sons que ces timbales sont appelées à produire doivent être très vigoureux; elles exigent par conséquent, pour les faire vibrer, des marteaux appropriés d'une façon spéciale. En comparant les deux dessins que nous donnons on pourra facilement se rendre compte de la différence qu'ils présentent entre eux.

La mailloche du *Kong-thôm* consiste en une forte baguette de bois dur garnie à son extrémité inférieure d'une rondelle d'argent et dont l'autre extrémité porte une large roulette de bois entourée de cuir sur l'étendue de son périmètre. Le cuir a pour but d'atténuer la crudité du son, crudité qui se produit infailliblement dès qu'on touche ces timbales avec une simple mailloche de bois dur.

Dans l'orchestre cambodgien, le *Kong-thôm* occupe une place très importante; il souligne généralement la mélodie, comme le fait voir notre exemple :



Dans le spécimen de partition cambodgienne que nous avons donné ci-dessus, il sera aisé de se rendre compte du rôle que chaque instrument y joue.

5° Le *Kong-toch*. — Le *Kong-toch* ressemble en tous points au *Kong-thôm*, toutefois ses proportions sont légèrement supérieures. Quant à la forme, il est en tout semblable au premier, mais il faut remarquer que ses timbales sont au nombre de seize et font entendre l'octave inférieure du précédent instrument. Sa gamme de *sol* majeur comprend l'étendue suivante :



L'ensemble de ces cinq instruments est caractérisé par une grande puissance de son qui procure à l'auditeur l'illusion d'entendre un concerto de piano avec accompagnement d'orchestre.

Nous pouvons donner l'assurance que le côté artistique ne fait pas défaut à la phalange des exécutants qui jouent de leurs instruments avec une virtuosité remarquable.

6° Le *Takhé* (guitare à 3 cordes). — Les dimensions qui caractérisent cette guitare ne permettent pas de s'en servir dans la position que nous avons adoptée pour jouer de la nôtre. L'instrument cambodgien a des proportions et un poids tels que les indigènes ont imaginé de le poser par terre sur des pieds, comme l'indique notre dessin, et l'exécutant le fait

alors résonner de la même façon que les Tyroliens jouent de la cithare.

La boite harmonique du *Takhé* est faite d'une seule pièce de bois de jaquier, sauf le fond qui est rapporté.

Cette boite, dont les parois ont une épaisseur de

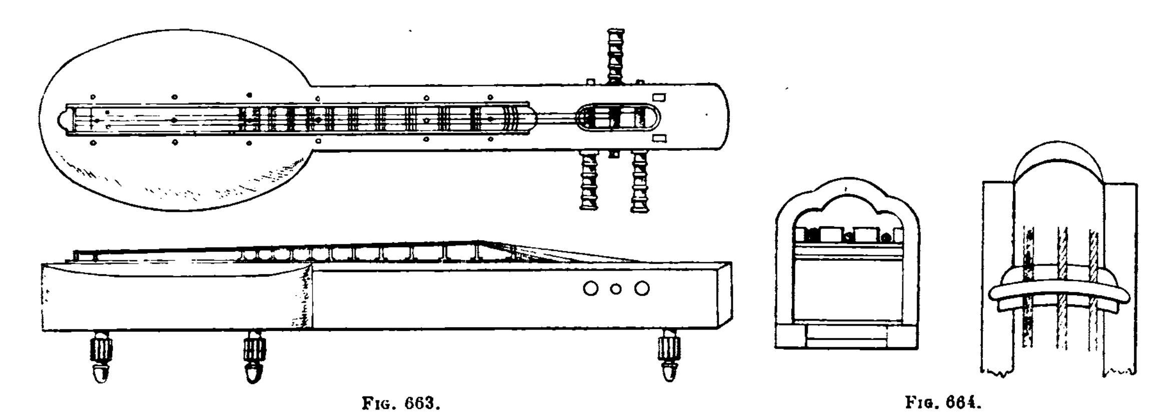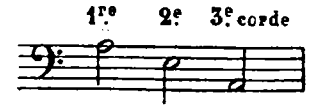


Fig. 663. Fig. 664.
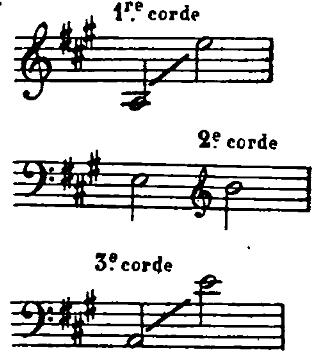
huit à dix millimètres, repose sur quatre pieds en ivoire, afin d'augmenter la sonorité qui serait en grande partie perdue si l'instrument était placé directement sur le sol.

Comme pour la plupart des instruments à cordes cambodgiens, les chevilles du *Takhé* sont en ivoire, très soigneusement ouvragées. Avant d'arriver à la touche, les cordes passent par un chevalet de conformation assez curieuse. Nous le représentons ci-dessus; il est également en ivoire, cette matière se prêtant d'ailleurs fort bien à la confection d'accessoires de ce genre.

La corde aiguë et celle du médium sont en boyau, la troisième est en fil de laiton. Les Cambodgiens accordent le *Takhé* en *la*, sur les notes suivantes :



En posant le doigt successivement sur les onze touches de l'instrument, on obtient les trois gammes suivantes :



ce qui donne donc la gamme diatonique de *la* majeur de



Les trois cordes du *Takhé* sont fixées à un cordier qui est également d'une forme peu commune et que nous reproduisons ci-dessous en plan, en élévation et en coupe.

L'extrémité des cordes est enroulée sur une espèce de petit arc de bois dur et passe ensuite sur une plaque de cuivre assujettie sur le bois du cordier.

Ce cordier consiste en deux montants de bambou retenus au fond par une petite pièce de bois qui relie ces deux montants. Nous avons indiqué plus haut le registre tonal que cet instrument peut parcourir; il convient d'ajouter que le timbre du *Takhé* est très agréable à l'ouïe. Les sons ont une ampleur peu commune, une sonorité

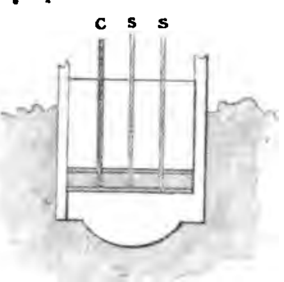


Fig. 665.

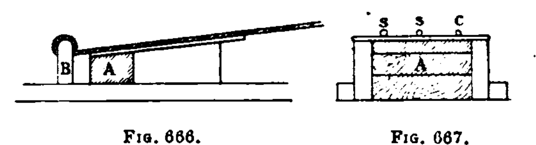


Fig. 666. Fig. 667.

très vibrante, ce qu'explique la longueur des cordes résonnant sur une boîte harmonique très puissante et très heureusement aménagée, quoique d'une forme assez disgracieuse et empreinte même d'une certaine lourdeur robuste.

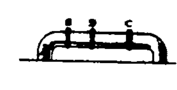


Fig. 668.

Nous avons déjà eu l'occasion de parler de ces infimes petits détails que les luthiers cambodgiens affectionnent tout particulièrement et qu'ils se plaisent à rechercher, afin d'y trouver l'occasion de manifester leur goût pour l'ornementation. C'est à ce titre que nous faisons figurer ici le dessin d'une partie du manche du *Takhé*, si on peut l'appeler ainsi.

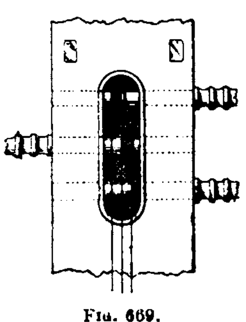


Fig. 669.

La partie que nous représentons (la tête) est l'ouverture où les cordes viennent s'adapter aux chevilles, qui sont en vieil ivoire. Les bords de l'ouverture sont protégés par une garniture d'argent. Les deux petites plaques d'ornementation sont également en argent.

Il nous reste à envisager les touches, qui ne diffèrent pas des touches des instruments annamites. Nous reproduisons ci-contre les deux touches extrêmes, dont la plus petite se trouve à proximité du cordier.

Nous avons précédemment dit que les touches étaient au nombre de onze. Entre les deux touches extrêmes, il y en a donc encore neuf, dont la hauteur est facile à déterminer dès que l'on tient compte de l'éloignement qui les sépare les unes des autres.

Le vrai rôle du *Takhé* consiste à renforcer les accompagnements; il est comme la base des instruments à cordes. Cependant, il use à l'occasion de son registre aigu pour se faire entendre en solo; nous reproduisons ci-dessous deux de ces petits airs,

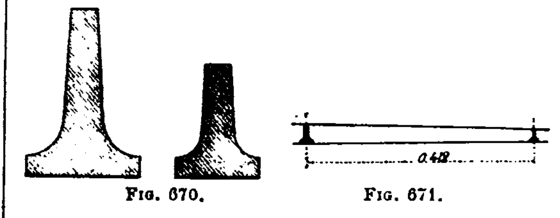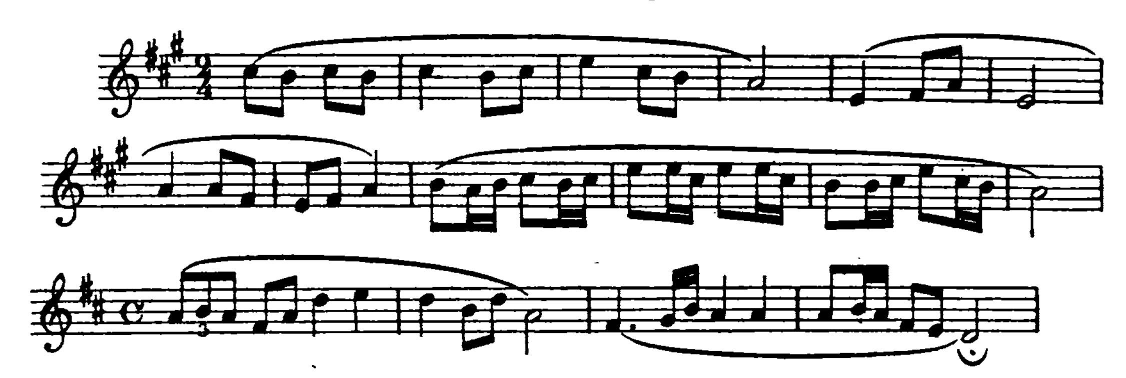


Fig. 670. Fig. 671.

dont l'un, le second, contient même cette fameuse quarte que d'aucuns prétendent être inconnue des Asiatiques.



Quand le *Takhé* exécute un solo, le rôle des autres instruments, des violons surtout, est de faire entendre des notes produisant des quintes avec les notes du *Takhé*, ce qui détruit souvent l'effet mélodique qui, sans cela, serait agréable même pour l'oreille européenne.

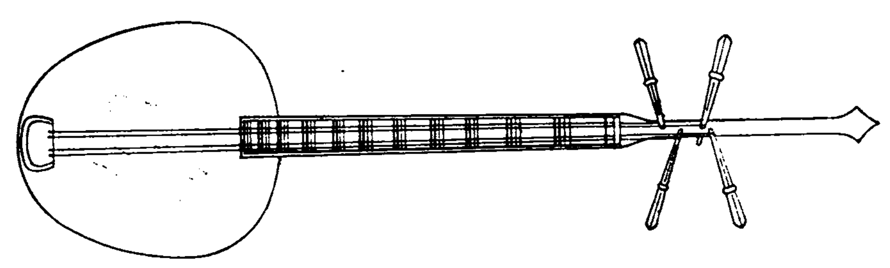


Fig. 672. — Chapey-thôm.

Les Cambodgiens obtiennent des effets très heureux en associant au *Takhé*, le *Tro-u* et le *Cymbalum* chinois. Cette combinaison instrumentale procure par moments l'illusion d'un violon jouant avec accompagnement de piano.

7° Le *Chapey-thôm* (instrument à 4 cordes). L'instrument que nous allons décrire frappe au premier abord par ses proportions extraordinaires; il mesure en longueur un mètre cinquante-quatre centimètres.

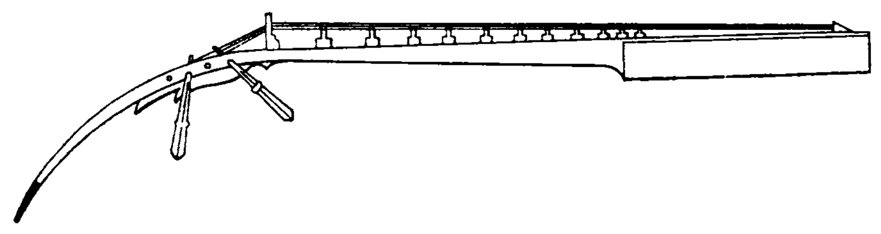


Fig. 673.

Ainsi que le représente notre dessin, le corps de cette mandoline affecte légèrement la forme d'un cœur arrondi à sa base.

Le manche de cet instrument est fait d'une seule pièce de bois dur, dont l'extrémité se termine en une courbe gracieuse, obtenue en soumettant le bois à la vapeur de l'eau.

En appuyant successivement le doigt sur les douze touches qui garnissent le manche, on obtient les deux gammes suivantes :



Gamme de Mi b maj.



Gamme de Si ♭ maj.

La longueur de ces cordes produisant un son trop faible, les Cambodgiens ont imaginé de les accoupler afin d'obvier à ce défaut; le son en reste néanmoins très discret. Comme on le voit par notre exemple, les deux premières cordes sont accordées sur le *si*♭, les 3e et 4e cordes le sont sur le *fa;* elles sont en boyau et ont environ l'épaisseur de la chanterelle de notre violoncelle.

Comme dans toute bonne lutherie asiatique, les chevilles sont en ivoire. Celles du *Chapey-thôm* ont la longueur considérable de vingt-deux centimètres et sont tournées d'une seule pièce.

Sur leur parcours, avant de venir effleurer les touches, les cordes ont à passer par une sorte de sillet en ivoire qui les maintient à quarante-cinq millimètres au-dessus du manche.

Après avoir parcouru le manche et le corps de l'instrument dans toute leur longueur, les cordes viennent aboutir au cordier en ivoire qu'un cadre en corne maintient.

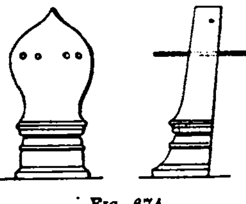



Fig. 674.

Nous l'avons déjà dit et nous le répétons ici : la lutherie cambodgienne accuse dans tous ses produits une facture soignée, élégante, attestant son grand âge par l'expérience acquise. Rien n'est inventé d'hier; les moindres choses, chez les peuples asiatiques, constituent des héritages dont l'origine serait difficile à préciser. Deux ou trois siècles ne jouent dans ces contrées aucun rôle au point de vue de la valeur du temps. Pour ces peuples à civilisation si ancienne, un objet, un événement, une simple coutume même ne deviennent vraiment antiques que lorsqu'ils atteignent deux ou trois mille ans d'existence.

Il nous reste à parler des touches, qui ont la même structure que celles qu'on peut voir sur toutes les mandolines et guitares de ces pays. Leur largeur est toujours égale à celle du manche sur lequel elles sont fixées au moyen d'un peu de colle.

Fig. 675.

Le son du *Chapey-thôm* est plein et agréable à l'oreille. Il est produit, comme chez les Annamites, par le raclement des cordes au moyen de petits onglets en bambou que les Cambodgiens fixent à leur doigt par une bandelette de papier ou par un petit ruban.

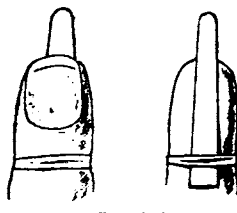


Fig. 676.

8° Le *Chapey-toch* (petit instrument à 4 cordes). — Nous ne nous étendrons pas plus longuement sur cet instrument, qui ressemble en tout à la guitare annamite (voyez *Cái-dan-nguyet*). Nous nous bornerons à en donner, à l'appui du dessin, les mesures principales. La longueur de cet instrument est de 0^m,97, le diamètre de la caisse est de 0^m,37 et sa hauteur est de 0^m,06. Les quatre cordes sont retenues par des chevilles de bois ou d'ivoire, tendues sur un espace divisé en douze touches.

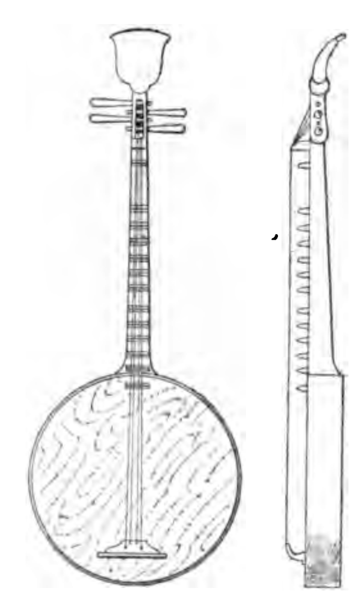


Fig. 677.

9° Le *Tro-u* (ravanastron). — Le *Tro-u* est un ravanastron qui se distingue de ce dernier par son corps de résonance, qui n'est autre chose que la moitié d'une noix de coco soigneusement évidée, de façon à ne laisser aux parois qu'une épaisseur de trois à quatre millimètres.

Cette demi-noix est fermée par une légère peau de chèvre. Du côté opposé au centre de la demi-noix, il est d'usage de pratiquer une ouverture dont le but est, comme pour les ouïes de nos violons, d'augmenter la sonorité de la caisse. Le luthier cambodgien, aimant à joindre le beau à l'utile, ne manque pas de profiter de l'occasion qui se présente à son instinct décoratif pour laisser dans cette ouverture la matière nécessaire afin d'y faire figurer un oiseau-chimère ou un petit motif quelconque, dont les ajours suffisent pour procurer la sonorité voulue. Nous représentons plus bas un spécimen de ces motifs.

Les musiciens indigènes accordent le *Tro-u* selon les circonstances, soit qu'ils jouent avec accompagnement de flûtes ou de chant, soit qu'ils fassent leur partie à l'orchestre. Toutefois, l'accord ne s'écarte

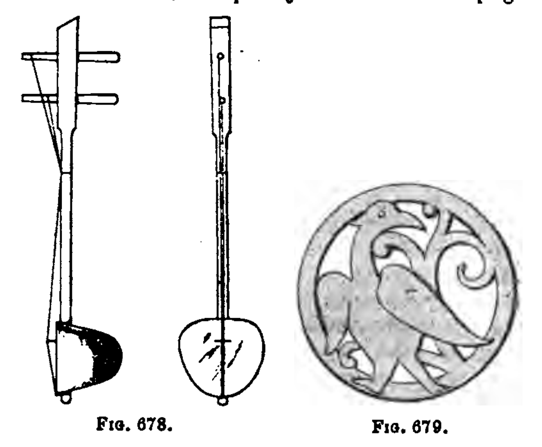


Fig. 678. Fig. 679.

jamais sensiblement du diapason sino-annamite adopté pour cet instrument et dont nous avons parlé à l'occasion du violon annamite (voir *Cái-nhi*).

Ainsi que le *Takhé*, le *Chapey-thôm* et le *Chapey-toch*, dont nous avons parlé précédemment, le *Tro-u* fait également partie de l'orchestre *Mohori*.

10° Le *Tro-khmer* (violon cambodgien). — Le violon cambodgien — *Tro-khmer* — est l'un des plus élégants instruments à cordes qu'il nous ait été donné d'examiner dans l'orchestre *Mohori*. Le long manche ainsi que l'extrémité inférieure et les chevilles sont en ivoire finement tourné. L'extrémité du manche se termine en s'évasant à peu près comme une espingole, et l'extrémité inférieure finit en une pointe gracieuse ouvragée au tour.

Le corps de résonance de ce violon bizarre est en bois de trac, une des meilleures et des plus belles essences de ces pays, et qui se prête admirablement aux ouvrages de sculpture.

Vue de profil et de face, la caisse offre une singulière conformation, voulue du reste; elle figure le buste d'une femme mettant à nu la poitrine et le ventre. Malgré notre désir de nous renseigner sur l'origine de cette conformation donnée à cette partie du violon, nous n'avons pu arriver à savoir à quelle impulsion avaient obéi les premiers luthiers. Il serait par conséquent téméraire de formuler des hypothèses qui ne nous donneraient aucune solution satisfaisante en somme. Il reste à conclure que ses

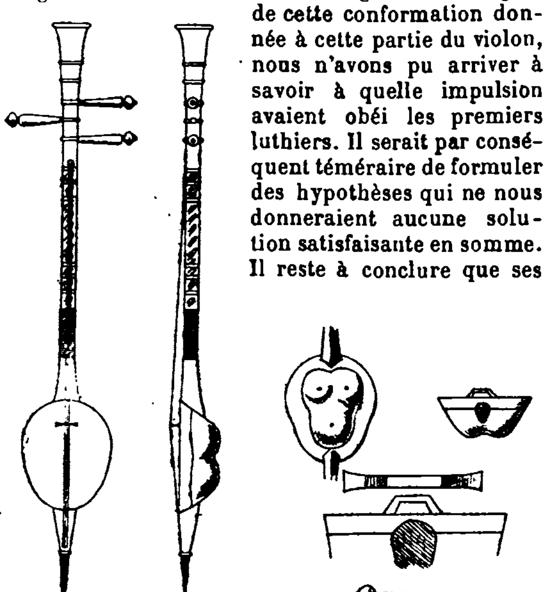


FIG. 680, 681, 682.

créateurs ont dû avoir une raison sérieuse pour ce faire, les Asiatiques ne créant rien au hasard; il convient d'opiner en faveur d'un symbole que représente ce buste féminin.

Comme pour le *Tro-u*, le dessus du *Tro-khmer* est également en peau de chèvre collée sur les côtés de la caisse sonore.

C'est sur cette peau que repose le chevalet, fait d'un seul morceau de bois dur. Les chevilles sont en ivoire; elles sont très soigneusement ouvragées.

Ce violon est à trois cordes, en soie celles-ci; leur timbre, plus doux que les cordes de boyau, pourrait placer l'instrument entre notre alto et notre violoncelle. Cependant, la façon de les accorder leur assigne plutôt la place du violon; elles sont accordées en quarte dans le registre suivant :



Dans la douceur du timbre de ce violon, il s'agit de tenir compte d'abord de l'archet, qui y est pour beaucoup, et de la façon d'aménager le crin, qui n'est pas, comme chez nous, tendu à un certain degré de raideur, mais au contraire tenu assez flasque. Cet archet relâché frottant sur des cordes en soie produit des sonorités très douces et pénétrantes. Les Cambodgiens aiment à faire des successions de septièmes sur cet instrument, dont l'accord s'y prête de son mieux.

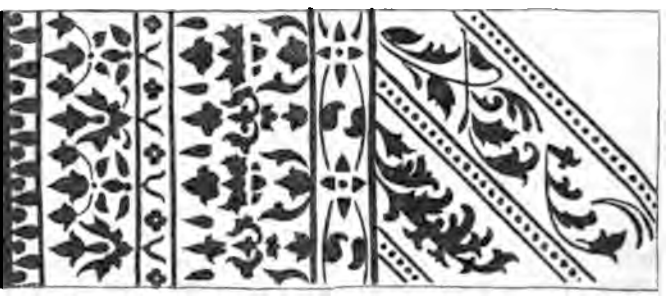


FIG. 683.

Pour terminer la description du *Tro-khmer*, nous devons encore faire mention de la capsule, objet que nous n'avons fait qu'effleurer jusqu'ici.

Ainsi que le représente notre dessin, cette capsule qui entoure le manche d'ivoire est d'un très joli effet artistique. Elle consiste en une pièce de cuivre doré et dont les fonds des dessins en relief sont émaillés en bleu clair qui tranche agréablement sur le brun clair du vieil ivoire (voir fig. 683).

11° Le *Tro-duong* (ravanastron chinois). — Il est identique au ravanastron chinois en usage chez les Annamites concurremment avec le violon annamite; mais le Cambodgien lui donne une facture plus soignée; il est en ce point à la hauteur des autres produits de la lutherie cambodgienne; le corps est en ébène, les chevilles sont en ivoire; quant aux deux cordes, elles sont en boyau.

L'archet, dont le crin est très peu tendu, n'est pas en rotin, mais est formé d'une baguette courbée au moyen de la vapeur d'eau. D'un côté, le crin est passé par un trou et retenu par un nœud; à l'extrémité qui sert de poignée, le crin est cousu dans une pièce d'étoffe qui le retient sur l'archet. Le manche de l'archet se termine par un gros bouton en ivoire. Ce violon est accordé selon les besoins, soit qu'il joue avec d'autres instruments à sons fixes, comme les xylophones, soit qu'il ait à accompagner des chanteuses.

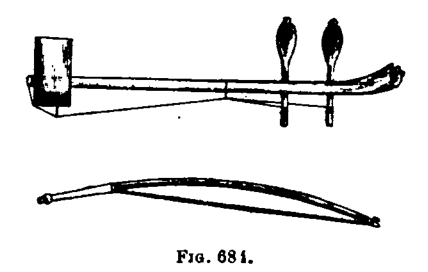


FIG. 684.

12° Le *Sadiou* (monocorde). — Le monocorde que nous allons décrire est un des instruments les plus curieux du Cambodge.

Sa construction diffère absolument de celle de son confrère de l'Annam que nous avons précédemment étudié.

Une baguette de bois dur de 0m,80 de longueur fait office de manche. C'est sur ce manche qu'est fixée la longue cheville dont l'extrémité se termine en forme de poire. Au quart de la longueur, du côté de ladite

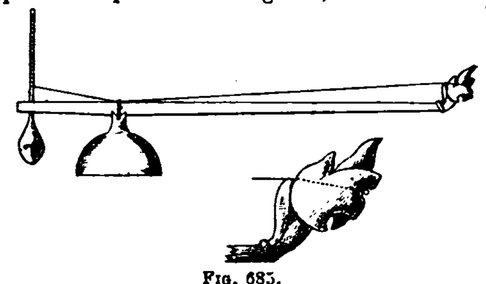


Fig. 685.

cheville, se trouve le pavillon sonore, fait avec la moitié d'une cucurbitacée spéciale, dont les parois ont une épaisseur de deux millimètres.

Pour adapter cette demi-courge au manche, les luthiers cambodgiens ont imaginé le procédé suivant: la courge est percée à son sommet et donne ainsi passage à une mince lanière de rotin qui est ensuite retenue à l'intérieur du pavillon par un petit morceau de bois. Pour obtenir plus de solidité, les ouvriers indigènes garnissent l'intérieur de la fragile courge d'une plaquette de fer-blanc retenant le petit morceau de bois ainsi que l'indique notre croquis.

L'extrémité opposée à celle où se trouve la cheville mérite quelque attention; elle se termine par une

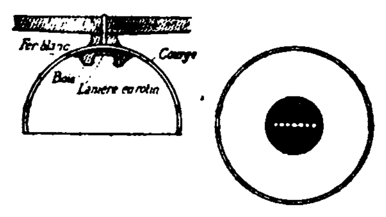


Fig. 686 et 687.

espèce de tête sculptée qui est en même temps le cordier de cet instrument original. La corde de laiton traverse cette tête dans le sens indiqué par le trait; elle est retenue à l'extrémité par une petite pièce de bois.

Pour jouer de cet instrument les Cambodgiens appliquent les doigts de la main gauche sur la corde comme s'ils jouaient de la guitare ou du violon; ce qui donne des sons tout à fait curieux, c'est qu'ils appliquent, plus ou moins fort, le pavillon contre le ventre; plus ils le serrent, et plus les notes sont bouchées, à l'instar de celles de nos cors.

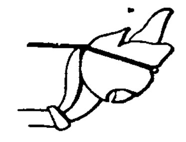


Fig. 688. Fig. 689.

Le *Sadiou* n'est pas en usage dans l'orchestre cambodgien, où sa trop faible sonorité serait couverte par les puissants xylophones, etc. La corde est d'habitude accordée sur le *do*. [portée musicale] Dès que la corde ne résonne plus à vide, elle perd la plus grande partie de sa sonorité; les *glissés* y sont toutefois d'un grand charme et d'une surprenante finesse, surtout lorsque le *Sadiou* se trouve en de bonnes mains.

13° Le *Sralay* (hautbois). — Le *Sralay* cambodgien ressemble beaucoup, comme son, au *Cái-ken* annamite. Il est formé d'une seule pièce de bois de trac, assez lourde, de 35 à 36 centimètres de longueur. Son diamètre aux deux extrémités est de 45 millimètres, et le canal qui le traverse de part en part a un diamètre de 15 millimètres. Ce tuyau est traversé par six petits trous qui font entendre successivement les six notes suivantes :



L'anche est formée par quatre languettes juxtaposées dont la forme est rapportée par notre dessin:

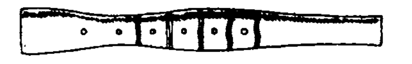


Fig. 690.

ces languettes sont faites de feuilles de palmier qu'on a soumises à certain procédé de fumigation.

14° Le *Kloïe* (flûte). — Le *Klote* est une flûte faite en bambou laqué jaune, strié de brun obtenu par un fer rougi. Sa longueur est de 43 à 45 centimètres; son diamètre est de 24 millimètres.
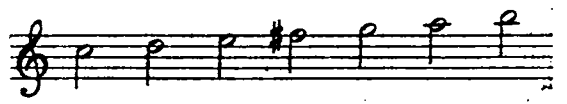


Fig. 691.

Sept trous sont ménagés pour le doigté; ces trous ont un diamètre de sept millimètres. Aux deux extrémités nous pouvons remarquer deux larges bagues en ivoire.

Le ton très doux de cette flûte est agréable; il efface la mauvaise impression que nous ont laissée les notes stridentes du *Sralay*.

Voici la gamme que fait entendre le *Klote* si l'on pose le doigt sur les ouvertures aménagées à cette intention :



C'est le *Klote* qui se charge, à l'orchestre cambodgien, d'orner chaque temps, chaque note d'un trille, etc., dont les auditeurs indigènes sont très friands, mais dont se fatigue vite l'oreille européenne; le lecteur voudra bien se reporter à la partition cambodgienne, où la flûte a une partie importante à tenir.

Les *Tchoung* (*Tch-thung* ou *Tchoung*) (cymbales). — Ces cymbales, faites d'un cuivre blanc, ont une sonorité très pure. A les entendre, on croirait percevoir le son d'un triangle.

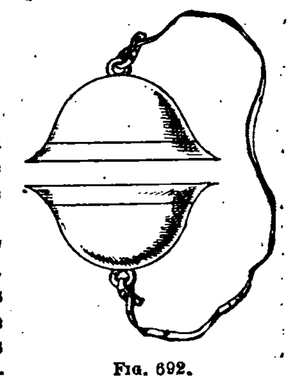


Fig. 692.

L'épaisseur même du métal est de cinq millimètres sur les bords et de huit millimètres au sommet; les deux cymbales sont réunies par une mince lanière de cuir qui fait en même temps office de poignée. L'exécutant tient de la main gauche la cymbale inférieure, dans la position indiquée par notre dessin. Puis, il roule le cordon autour de l'index et frappe les cymbales l'une contre l'autre, mais sans changer la position des instruments, se distinguant en ceci de nos cymbalistes européens qui tiennent leurs cymbales dans la position verticale.

Cet instrument est généralement appelé à marquer les temps forts ou à souligner rythmiquement les motifs que font entendre soit les chœurs, soit l'orchestre.

16° Le *Sompho*. — On sait le rôle important que jouent les instruments à percussion dans toutes les manifestations de l'art musical chez les peuples orientaux.

Dans la liste des instruments qui composent le *Pip-hat*, le lecteur aura remarqué que plus du tiers de ceux-ci appartiennent au groupe des tambours.

Quant à leur ornementation, elle est toujours d'origine siamoise.

L'instrument représenté ci-dessous est fait d'une espèce de barillet sur lequel sont adaptées des lanières de cuir retenant, des deux côtés, la peau de résonance. Il faut remarquer que ce gros tambour produit deux sons bien différents, l'un très clair,

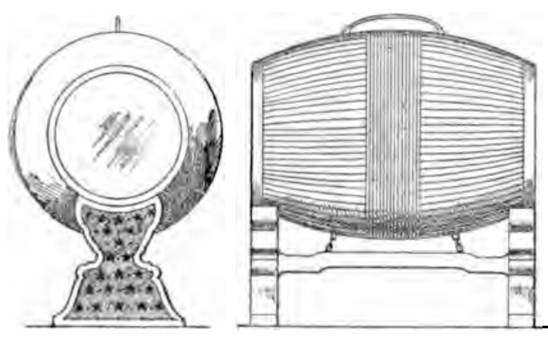


Fig. 693.

l'autre plutôt grave. Cette différence tonale est obtenue au moyen d'un peu de riz glutiné étendu sur la partie centrale de la peau. Une poignée en cuir est attachée au sommet de l'instrument pour en faciliter le transport; il est, en outre, retenu à son pied par deux bandelettes de cuir passées dans deux anneaux.

Le support est d'une coupe très élégante, rehaussée par des dessins à couleurs vives, des étoiles en or sur le champ qui est rouge. Les bordures sont d'un vert clair, incrustées d'une quantité de petits miroirs ronds; sur son périmètre, ce pied est recouvert de laque d'or.

Pour produire le son, on frappe ce tambour uniquement avec les mains; le son qu'il fait entendre rappelle assez celui du tambourin provençal.

17° Le *Sangna*. — Nous ne pourrions mieux dépeindre cet instrument qu'en le comparant au tambourin provençal; le seul point par lequel le tambourin cambodgien diffère, c'est le mode d'emploi. Pour le faire résonner, on ne fait usage d'aucun accessoire. Le joueur s'assied par terre, le pose sur ses genoux et le frappe avec les mains sur les deux côtés à la fois.

Ce tambour produit simultanément un son grave et un son clair. Nous avons déjà indiqué, dans notre description du *Som-pho*, de quelle façon les Cambodgiens se servaient de riz glutiné pour obtenir ce résultat.

Le corps de l'instrument est un barillet oblong et droit, fait en bois ordinaire. Les peaux de résonance sont retenues par des lanières de cuir de cinq millimètres de largeur. Au milieu de la caisse, et afin de maintenir la solidité, se trouvent d'autres lanières entourant la caisse et l'enveloppant dans le centre.

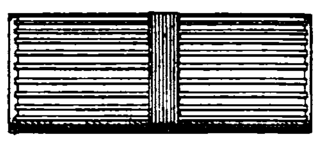


Fig. 694.

Cet instrument n'est agrémenté d'aucune espèce d'ornementation, fait d'autant plus bizarre que tous les engins sonores cambodgiens sont l'objet de soins particuliers sous ce rapport.

Le *Scothom* (grand tam-tam). — Le corps de ce grand tam-tam au son puissant est confectionné en bois de jaquier. Nous avons eu l'occasion de voir à la cour du roi Norodon un instrument de ce genre dont la caisse était faite d'une seule pièce vidée au tour et travaillée extérieurement de la même façon.

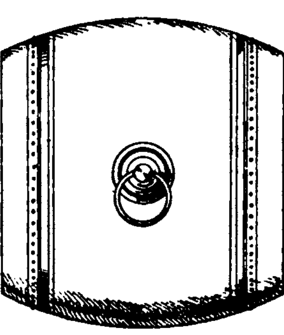


Fig. 695.

Il va de soi qu'il serait plutôt difficile de faire vibrer à l'aide des mains seules la grosse peau de buffle tendue sur ses extrémités et dont l'épaisseur est de cinq millimètres. Le musicien chargé de le faire entendre se sert à cet effet de deux solides bâtons de bois dur.

Nous croyons intéressant de faire connaître également la position que donne l'instrumentiste à ce

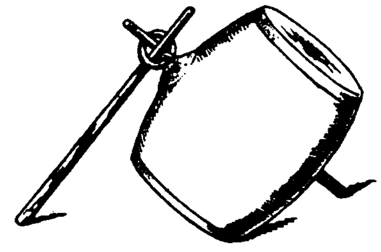


Fig. 696.

tambour lorsqu'il est appelé à en jouer; à cet effet, deux bâtons sont passés par l'anneau de cuivre fixé au centre du *Scothom*, ce qui maintient ce dernier dans la position voulue.

Le son est extrêmement grave et l'épaisseur de la peau entraîne l'instrumentiste à ne pas la ménager.

19° Le *Thong*. — Un des plus élégants et des plus luxueux accessoires de l'orchestre cambodgien. L'exécutant, accroupi comme tous ses camarades, pose ce tambourin sur ses genoux, le tient de la main gauche et le bat de la main droite.

Ce tambour consiste en une pièce de bois dur travaillée, vidée au tour et ensuite richement décorée de petites appliques en papier mâché doré

ainsi que de minuscules petits morceaux de miroirs.

En A cet instrument reste ouvert, et c'est sur la

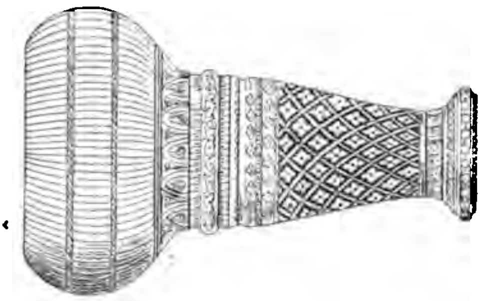


Fig. 697.

face opposée B que se trouve fixée la peau de résonance; elle est retenue au tambour par un tressage en jonc.

Selon que l'on bouche le pavillon A ou qu'on le

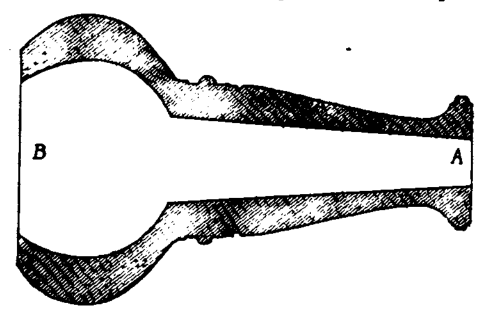


Fig. 698.

laisse ouvert, on obtient des sons d'une intensité différente, mais se rapprochant toujours du son de notre tambour.

20° Le *Ronmonéa.* — Le *Ronmonéa* est un petit tambour ressemblant un peu au tambour de basque des Espagnols. Il a environ trente centimètres de diamètre; sa hauteur varie entre six et huit centimètres.

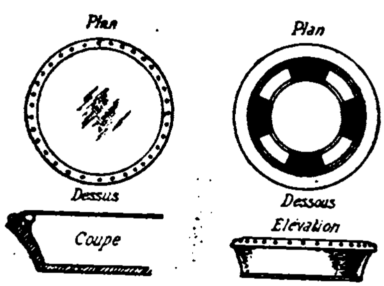
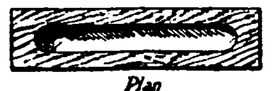


Fig. 699.

Les Cambodgiens resserrent la peau de ce tambourin en appliquant une forte corde, à l'intérieur, entre la partie supérieure du cadre et la peau, à l'endroit où cette dernière est clouée au tambour.

La partie circulaire inférieure de cet instrument consiste en ivoire et en bois dur, divisant ainsi ce cercle en huit parties égales.

21. Le *Crap-fuong.* — Le *Crap-fuong* se compose



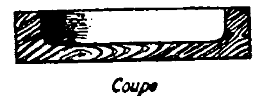


Fig. 700.

de deux morceaux de bois dur creusé à une certaine profondeur, comme le montre notre dessin, et faisant office de castagnettes (fig. 601).

Le Cambodgien en saisit une de chaque main et les frappe l'une contre l'autre du côté évidé. Cet instrument fait partie de l'orchestre *Mohori.*

Aperçu du théâtre cambodgien.

Aujourd'hui encore, ce sont les auteurs anciens qui jouissent, au théâtre, de la plus grande vogue auprès du public. Leurs récits tirés des époques célèbres de Rama et de Crichna, du Ramayon hindou surtout, font la joie de ce peuple et passionnent ces masses naïves autant qu'indolentes.

Ce peuple, si dégénéré, aime à entendre rappeler les temps anciens où l'histoire, empiétant sur le domaine de la fable, lui montre la vie des rois de l'antiquité, leurs guerres, leurs exploits, leurs amours, toutes choses auxquelles il rattache ses origines. Reste à savoir s'il tire de ces représentations de l'époque glorieuse des conclusions, un encouragement quelconque; espère-t-il un réveil? Envahis de tous côtés par des populations actives, pleines de sève et de vie, les Cambodgiens en sont arrivés à se persuader de l'inutilité de toute résistance physique ou morale. C'est probablement à cette conviction intime et profonde qu'il faut attribuer l'unité du but vers lequel convergent actuellement toutes les productions de leurs lettrés, de leurs poètes. Toutes leurs œuvres sont dédiées à l'amour, la seule des passions nobles qui leur soit restée et à laquelle ils obéissent. Qu'expriment-ils, même dans bon nombre de leurs productions les plus récentes? Toujours les mêmes aspirations; l'un dit : « Depuis que je vous ai vue, ma belle et bien-aimée, mon cœur est tout à vous; » l'autre : « Depuis que vous occupez ma pensée, mes préoccupations grandissent. » Un autre encore : « J'ai vu les femmes de tous les pays et je n'en ai trouvé aucune qui puisse vous être comparée; vous êtes la seule, chère belle, qui possédiez les grâces des déesses du précieux monde d'Oudar Karo. » Un dernier enfin s'écrie : « Quel bonheur pour mes yeux de vous avoir vue, quel bonheur pour mon cœur de vous aimer, quel bonheur pour ma bouche de vous avoir parlé! »

Les règlements rituels veulent que la femme cambodgienne porte les cheveux courts. Au théâtre, et pour dissimuler l'effet de laideur qui en résulte, les actrices s'affublent de précieuses coiffures en métal doré, ornées de pierreries vraies et fausses et enrichies de pendeloques; l'ensemble se rapproche assez de la coiffure de Salammbô.

Il n'y a, au Cambodge, qu'un seul théâtre qui vaille la peine d'être cité : c'est celui du roi Norodom, situé dans l'enceinte du Palais de Phom-penh, à quelques pas de la salle du trône. Encore est-il loin d'avoir, comme monument, l'importance que l'on pourrait s'attendre à lui trouver. La salle n'est autre chose qu'un grand hangar pouvant contenir environ trois cents personnes.

Vers le centre, faisant face au milieu de la scène, et élevée de plusieurs marches au-dessus du plancher général, se trouve la loge réservée au monarque. On la remarque dès l'entrée, grâce au parasol royal qui attire les regards. A droite de la scène et dans des conditions à peu près identiques, mais à hauteur d'un premier étage, on voit les places réservées aux princesses de la cour.

La scène, un simple plancher placé sur des tré-

teaux, a environ ving-sept mètres de largeur sur dix de profondeur. La salle a une longueur identique sur une profondeur de huit mètres.

Malgré ses dimensions respectables, la scène ne peut donner place à plus de quatre-vingts danseuses, car il faut tenir compte des emplacements occupés par les chanteuses et par l'orchestre. C'est peu si l'on songe que les trois troupes royales réunies accusent un effectif de six cents personnes. On prétend que la favorite royale seule aurait déjà à sa disposition une troupe complète de trois cents personnes.

Tout le personnel scénique est recruté parmi les femmes de la cour; il convient d'ajouter que beaucoup de femmes se virent attachées à la cour en vertu même de leurs connaissances et aptitudes théâtrales. Ce n'est que dans de rares occasions, lors des représentations de grands drames, au moment de la fête des Eaux, que l'on fait intervenir des hommes pour représenter certains personnages. A part cela, les rôles d'hommes, rois, princes, soldats, esclaves, sont toujours tenus par des femmes.

Les pièces jouées sur la scène cambodgienne sont pour la plupart siamoises et d'origine hindoue; les actrices, dans leur débit, se servent de la langue cambodgienne, mais les textes chantés sont en langage siamois, d'ordinaire imparfaitement compris par les exécutantes et pas du tout par le gros de l'auditoire.

Dans bien des pièces aussi, les actrices ne s'occupent que de la partie mimique, tandis que les paroles arrangées en longues mélopées sont interprétées par un corps de quinze à vingt chanteuses. Vague réminiscence du théâtre grec, pour nous s'entend.

Il arrive que certaines représentations, pantomimes et ballets surtout, durent des nuits entières. Dans ce cas, les exécutants de la scène et de l'orchestre se relayent et ne cessent de jouer que sur un ordre du roi.

La pantomime est un des éléments les plus importants du répertoire du théâtre cambodgien. C'est dans ce genre de pièces que la fantaisie orientale se sent les coudées franches. Dans ces pays au gouvernement autocratique, bien des choses peuvent s'exprimer par un geste, alors qu'il serait impossible de les prononcer. Privé de la parole, l'artiste cambodgien y supplée par le geste, la mimique, le costume, les accessoires, etc. Certains arrangements scéniques viennent aussi faciliter au spectateur la compréhension de l'action.

Les danses sont en général fort bien réglées, avec un ensemble d'une discipline parfaite. Si en Europe ce sont les jambes, ici ce sont les bras et les mains des danseuses qui ont à accomplir la majeure partie de leur rôle.

Parmi les différentes danses qu'on nous fit représenter, il en est une qui attira spécialement notre attention, à cause de sa ressemblance avec notre vieux menuet français, pour le pas de danse s'entend, car la mélodie et son rythme en étaient purement cambodgiens. Des initiés nous dirent que cette danse avait été introduite au Siam et au Cambodge par les ambassadeurs indigènes chargés de déposer, en 1686, l'hommage de leur roi aux pieds de Louis XIV, à Versailles.

Nous avons dit plus haut que les rôles d'hommes étaient presque toujours remplis par des femmes. Et alors, afin d'éviter toute confusion, celles-ci portent des masques appropriés à la circonstance, mais qui donnent toujours un aspect grotesque au personnage identifié et qui sont loin de posséder les qualités artistiques des masques japonais. S'agit-il de représenter un roi, l'artiste a le visage entièrement doré et la tête recouverte d'un énorme casque de métal également doré. Faut-il, au contraire, figurer un démon, alors la figure est noire, les lèvres, le tour des yeux, les narines sont d'un rouge vif; de plus, le crâne est parsemé de gros clous. Quant aux artistes qui jouent leurs rôles de femmes, elles se contentent de se farder avec du blanc et un peu de poudre jaune.

Les costumes sont en général très beaux, et les accessoires d'une grande richesse. Les tissus filés d'or viennent des Indes, mais les costumes sont confectionnés au palais par des artisans cambodgiens et des brodeuses spéciales attachées à la cour.

Les casques des principaux sujets sont en or massif et constellés de vrais diamants; il y a de ces casques qui ont coûté trente à quarante mille francs. Les couronnes, également très belles, sont parsemées de pierreries de grande valeur; elles ressemblent aux couronnes royales d'Europe, et sont agrémentées, aux deux côtés de la figure, de pendeloques qui, par leurs mouvements, projettent sur les visages des ombres d'un très joli effet.

Les accessoires sont également confectionnés avec grand soin; les lances, sabres, couteaux, poignards, bâtons et étendards sont tous travaillés avec beaucoup d'art et de goût.

La scène n'est plantée d'aucun décor; la première salle venue peut faire office de scène théâtrale; le spectateur doit donc imaginer le cadre dans lequel se déroule la pièce.

Quant à l'orchestre, il se trouve placé au fond et sur la gauche de la scène; lorsqu'il joue seul, les femmes l'accompagnent en frappant l'une contre l'autre des grandes battes de bois dur.

Nous avons remarqué certains finales d'actes ou d'épisodes où le grand tam-tam faisait, sur un rythme très vif, l'office de pédale tonique. Les deux grands tam-tams, joués par un seul timbalier, sont toujours accordés en quarte.

Tout ce qui est employé au théâtre, pièces de littérature, étoffes, ornement, costumes, accessoires et instruments de musique, est d'origine siamoise.

Malgré la richesse des atours, la somptuosité des bijoux et le luxe des costumes, malgré la grâce des actrices et le charme de leurs visages intéressants, l'Européen se lasse vite de ce genre de spectacles, conduits avec solennité, car les émotions ressenties diffèrent trop peu.

Le Cambodgien ne vit pas momentanément avec l'acteur qu'il écoute; il se préoccupe fort peu de ses paroles, de son discours, et ne le suit guère dans les péripéties de son rôle.

Beaucoup plus lascif, il ne réclame que le plaisir des yeux, et il a vraiment de quoi être pleinement satisfait. D'esprit infiniment moins fin et moins observateur que l'Annamite, il se contente de laisser tomber ses regards sur un corps svelte et gracieux, sur une jolie tête puérile, car il n'est plus à la hauteur d'apprécier et de comprendre les auteurs anciens qui lui parlent de ses glorieuses épopées des siècles passés.

LE LAOS

La musique des Laotiens est infiniment plus simple que celle des peuples environnants; elle présente cependant le fait presque unique en matière de

musique asiatique de se composer d'un chant accompagné d'une suite d'accords, puis encore celui de n'être pas de simples chants solfiés, comme c'est l'habitude chez les Annamites, mais bien d'exprimer par la parole une foule d'images gracieuses, le plus souvent à l'adresse de la bien-aimée.

Ce qu'il y a de certain, c'est que la musique laotienne a fait des emprunts aux muses cambodgienne et siamoise. Tout en conservant la gamme rituelle de cinq tons, elle se plait en improvisations et en quelques airs qu'on entend répéter à satiété. Ces différents airs ont une grande parenté avec les mélodies birmanes, malaises et siamoises, dont le capitaine Low a publié des spécimens dans le Journal de la Société asiatique de Londres[1].

L'orchestre laotien est encore plus rudimentaire; les Laotiens, qui détiennent le record de la paresse et de l'insouciance parmi les peuples d'Extrême-Orient, connaissent deux instruments principaux : la flûte *Clui* ou *Kouy* (appelée Kloïe au Cambodge, Kluï chez les Siamois) puis le *Khen*.

Le *Khen* (que les Siamois ont adopté et appellent P'hen) est l'instrument-type du Laos; il mérite qu'on lui consacre un court examen. C'est un faisceau de tubes de bambou de longueur différente, passant à travers une embouchure commune; chaque tube est pourvu d'un trou que le doigt ferme pour l'émission du son. Les anches en argent, que le souffle de l'homme met en vibration, provoquent des sons assez semblables à ceux d'un hautbois; les vibrations des anches s'opèrent à la fois par insufflation comme par aspiration. La longueur du *Khen* varie de 1 à 3 mètres, avec une étendue tonale correspondante; on peut cependant donner comme étendue courante celle que nous indiquons dans l'exemple suivant :



Nous devons toutefois faire remarquer que les notes aiguës sortent difficilement et manquent de clarté.

Le grand rôle du *Khen* est d'accompagner les chants ou les phrases de flûte en produisant une suite d'accords. D'autres fois, lorsque le joueur de *Khen* fait entendre un solo, il joue son instrument comme une cornemuse en maintenant la pédale tonique *si*, sa note fondamentale, sur laquelle il brode une mélodie dans le ton de la pédale.

En Extrême-Orient, on semble goûter tout particulièrement la tonalité de *fa* majeur.

Quant aux flûtistes, il importe de mentionner un fait curieux les concernant : *ils ne respirent pas par la bouche, mais par le nez, ce qui leur permet de jouer d'assez longs morceaux sans interruption;* ils parviennent à obtenir également des sons par une forte aspiration; le joueur de *Khen* qui les accompagne est à même de les suivre, puisque, en aspirant, l'instrument produit les mêmes sons qu'en soufflant. Mais il est un point sur lequel les flûtistes laotiens n'imitent pas leurs confrères siamois et cambodgiens : ils ne font pas entendre de trilles sur chaque note; afin d'enrichir le rythme, ils se contentent de produire des doubles croches consécutives sur les temps faibles, et ce toujours avec modération.

Dans le nord du Laos on rencontre le *Khen* le plus rudimentaire que l'on puisse imaginer. Sept tubes de bambou, très courts, sont fixés dans une courge à laquelle est soudée, au moyen de laque, une longue embouchure, Nous reproduisons plus loin cet instrument aux sons vulgaires (fig. 701).

Les Laotiens connaissent et se servent quelquefois de crotales et d'un tambour que nous retrouvons chez les Cambodgiens à l'état perfectionné (Voir *Tchoung* et *Thong*, Cambodge). Mentionnons encore une espèce de lourd tam-tam, en usage dans les fêtes et réjouissances laotiennes.

Le peuple laotien, de l'avis de tous ceux qui ont observé et étudié son existence si particulière, se présente comme un des plus insouciants et des plus adonnés aux réjouissances qui soient. Tout commence, continue et se termine par des fêtes, où la chanson érotique et le chœur amoureux ont le premier pas. Il n'est d'ailleurs pas un pays asiatique où la femme ait un tel prestige, un tel empire sur l'homme, et il est aussi peu de pays où le peuple passe tout son temps à se le dire, à se le chanter et à faire de l'amour le point culminant de la vie.

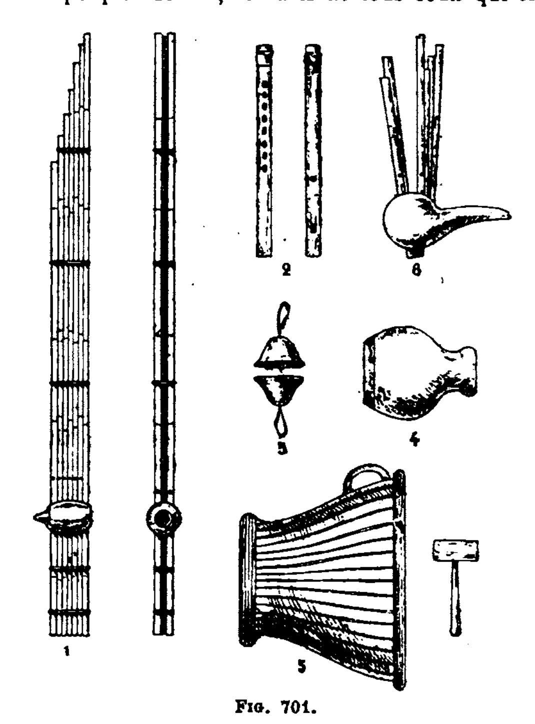


Fig. 701.

Voici par exemple la fête du printemps qui a lieu lorsque les arbres se couvrent d'orchidées. Vers midi, les jeunes gens se rendent au bois pour y pratiquer la coupe des fleurs, le *Nām dok mai;* le produit de la cueillette, sous forme de gerbes multicolores, est déposé à l'entrée du bois. Vers le crépuscule, c'est le tour des théories de jeunes filles de se rendre, en chantant l'amour, vers la forêt pour y rejoindre leurs jeunes amis. Là, s'organisent des chants, des chœurs par répliques surtout, où jeunes filles et jeunes gens chantent séparément. Vers le soir, la procession rentre au village pour aller déposer cette offrande odorante sur l'autel de Phra-Chao, le doux et indulgent Bouddha qui, selon les Laotiens, protège l'amour. Ce retour a lieu avec des chants joyeux, où les airs connus retentissent dans la nuit; pour conserver la cadence, les deux groupes jettent entre chaque strophe un long cri : *heu heu heup,*

1. *History of Tenasserim.*
London, *Journ. Roy. Asiatic Soc.*, 1837, IV, p. 47.

particulier aux autochtones, et qui se réclame des temps anciens. Les nuits passent à accomplir le *Paï Bang*, sorte de pastorale nocturne consistant à courir, muni de fleurs, d'une pagode à l'autre; les murs de ces édifices sont couverts de peintures licencieuses, dont la jeune assistance ne s'émeut guère. En se rendant aux pagodes, ce sont encore des chants d'amour que font entendre les Laotiens. Voici, à titre d'exemple, le texte d'une de ces strophes amoureuses :

Le Garçon.

Je suis sans maîtresse, ma chère,
Je suis libre, et je viens à toi.
Non, tu ne me repousseras pas.

La Fille.

Ah ! si j'en croyais tes paroles,
Tu serais tout entier à moi.
Mais ton cœur est à quelqu'un d'autre,
Je ne crois guère à ton amour.

Et plus loin, le jeune homme, faisant sa cour, s'adresse ainsi à la jeune fille :

Chère écharpe aux fleurs d'or,
Pourquoi rester sans mari
Alors que tu sais qu'on t'adore ?
Comme une liane, au pied de l'arbre
Qu'elle se dispose à enlacer,
Je suis là et je te supplie
De m'aimer...

Mentionnons au passage un intéressant petit ouvrage, *Chansons et Fêtes du Laos* de l'explorateur Pierre Lefèvre-Pontalis[1], où le curieux trouvera encore bien des documents que nous ne pouvons faire figurer ici.

*
* *

A l'encontre des autres Indo-Chinois, les Laotiens sont grands amateurs de chorégraphie.

1. Leroux, éditeur.

Hommes et femmes du Bas-Laos cultivent un genre de danses aux gestes lents et aux poses plastiques langoureuses, telles qu'on peut en rencontrer chez les Siamois et les Cambodgiens.

Les Pouthaïs qui habitent le Haut-Laos s'adonnent à des danses plus réelles où les couples, sans entrer en contact, se font cependant vis-à-vis d'une manière assez significative, réglant leurs pas sur les cadences rythmées par des bambous frappés.

La danse se pratique, en outre, encore dans quelques fêtes religieuses et dans les processions rituelles. Il est même des anniversaires religieux où le roi et sa suite ne dédaignent pas de se mêler à la foule pour prendre part à ses ébats chorégraphiques.

Plus nous remontons vers le nord, et plus les coutumes gracieuses du Laotien font place aux qualités sérieuses dont il est dépourvu. La race youne offre déjà un contraste frappant, accentué encore lorsque, en pénétrant davantage vers le nord, nous rencontrons les Lus.

Le véritable Laotien cependant est celui dont nous avons parlé en premier lieu et qui est, comme on a pu voir, tout acquis au chant, à l'amour, aux danses et aux joies, fuyant les préoccupations matérielles pour cultiver le *Khen* aux lents accords, évoquant les passions amoureuses qui sont l'unique souci de son heureuse existence.

Pour conclure et bien faire comprendre au lecteur la place qu'occupe la musique laotienne, il importe de reconnaître qu'elle est tributaire de la musique siamo-cambodgienne pour la mélodie, mais autochtone par son accompagnement de *Khen*, qui est son invention et semble être resté son monopole. Les rares Siamois qui se servent du *Khen* déclarent sans hésitation que cet instrument leur vient des Laotiens, qui furent longtemps leurs vassaux. On peut donc admettre que les Laotiens sont les créateurs de la polyphonie dans cette partie de l'Asie.

Gaston KNOSP.
(1907.)

LA MUSIQUE ET LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

DANS

LES INDES ORIENTALES NÉERLANDAISES

Par MM. Daniel de LANGE et Joh. F. SNELLEMAN[1]

En commençant notre étude sur la musique et les instruments des Indes orientales, il peut être utile de se souvenir de la définition que donne Rousseau de la musique, savoir : « La musique est l'art de combiner les sons d'une façon agréable à l'oreille. »

On pourrait dire que la musique des Indes orientales ne va pas au delà. Les hommes qui se plaisent à cette musique ne possèdent pas ce que nous, habitants de l'Europe, nous appelons l'ouïe artistique musicale. Si l'on considère comme but de l'art musical d'éveiller en nous des émotions par des combinaisons de sons modifiés à l'infini, certes, la musique des Indes orientales ne peut être considérée comme musique. Si, comme le dit Berlioz, la musique est l'art qui, par des sons, parle à l'âme des êtres spécialement organisés et exceptionnellement intelligents, on se trouverait devant une énigme; car, sans être organisés d'une manière spéciale et sans être très intelligents, les Indiens reçoivent des impressions très vives des sons et même des sonorités que l'on peut produire sur leurs instruments. Distinguons toutefois l'intention qui dirige les créations musicales et l'impression que ces créations produisent.

Soyons en outre prudents en jugeant un art aussi étrange que celui des peuples de l'Orient, un art dont la base n'est pas la même que celle de notre art et qui, en outre, est l'expression de sensations si différentes de celles que nous autres, peuples de l'Europe, nous éprouvons.

Comme on le verra par la suite, la gamme des Javanais ne peut être considérée comme une mutilation de la gamme dont nous nous servons; on ne saurait admettre non plus que ce que les Javanais veulent exprimer par leur musique ressemble en quoi que ce soit à ce que dans notre vie intérieure nous cherchons à traduire par des sons harmonieux.

Du reste, dans les Indes comme partout ailleurs, ce n'est qu'à de rares intervalles que la musique sert à des épanchements de l'âme. Dans nos orchestres d'opéra ou dans notre musique militaire, le musicien est bien loin d'exprimer les émotions personnelles de son âme; il en est absolument de même pour les joueurs de *gamelan*[2]; ils jouent ce qui a été préparé d'avance. Ils sont des interprètes. A vrai dire, le joueur de *gamelan*, disposant d'une plus grande liberté de paraphrase que notre musicien d'orchestre, pourra y mettre plus de son âme. Peut-être quelquefois, quand un homme se croit seul et quand il sent le besoin de traduire ses émotions en sons harmonieux, la voix de l'âme se fait-elle entendre dans cette musique. On pourrait croire que, plus on s'éloigne de la civilisation conventionnelle, plus la chance est grande de trouver quelque chose qui soit d'un certain intérêt pour l'histoire du développement de la musique.

La musique des Indes orientales ne peut pas être considérée comme un art qui trouve sa raison d'être en lui-même; elle n'est qu'un art auxiliaire. Certes, le gamelan est arrivé à un plus haut degré de perfection que les spécimens d'art qu'on trouve à côté de lui, mais, malgré cette perfection plus grande, il n'est le plus souvent qu'une illustration pour un drame ou pour des événements quelconques. Y a-t-il une fête, quel que soit son caractère, le gamelan en sera. Mais jamais on ne fera jouer l'orchestre javanais pour le simple plaisir d'entendre de la musique. Ce n'est certes pas que le grand nombre d'occasions qui exigent la musique enlève le temps nécessaire à la production d'œuvres purement musicales, mais l'exercice de cet art pour lui-même est à peu près inconnu. La musique n'est qu'un moyen, ce n'est pas un but. Nous voudrions l'appeler un art domestique, un moyen reconnu depuis des siècles, qui sert d'illustration à toute sorte d'événements, depuis le berceau jusqu'à la tombe, un moyen destiné à faciliter et à régulariser le travail et toute autre occupation, la danse, le canotage, la marche, la lecture de l'alcoran. Considérée de cette façon, la musique change de signification, et sa valeur en augmente. On peut apprécier la musique indienne comme on apprécie toute musique simple, produite avec des moyens limités. Dans cet art, tout ce qui est grand et sublime fait défaut. Du reste, la musique de l'antiquité a dû avoir un semblable caractère; elle n'excitait pas l'âme, elle ne produisait point de grandes émotions, au contraire, elle flattait par sa simplicité l'oreille de

---

1. Dans les mots malais, javanais, soudanais, etc., cités, *ñ* = *gn* dans *agneau*; *dj* et *tj* = *dj* et *tch* français, mais plus mouillés, c'est-à-dire suivis d'un léger son d'*i*; *g* = *g* français dans *ga*, *gué*, *gris*, *go*, *gou*; *w* = *w* anglais.

2. *Gamelan* est le nom de l'orchestre javanais.

l'auditeur, tandis que le cœur en était légèrement ému. La musique, en dehors du gamelan, du violon et de la flûte, peut être caractérisée par ces deux mots : *concordance* et *dissonance*.

On reproche à la musique des Indes :

1° Les multiples répartitions du même thème, soit avec variation de diapason, soit avec variation de rythme ;

2° Les harmonies dissonantes, qui blessent l'oreille ;

3° Les nombres de notes dans les passages qui font l'effet de n'avoir point de rapport entre eux ;

4° Les crescendos aboutissant au tapage, dont le seul avantage est d'annoncer la fin du morceau.

Mais ne pourrait-on en dire autant de mainte œuvre issue de l'art occidental ? Ce ne sont pas là des traits caractéristiques des œuvres orientales.

On ne saurait rien dire de certain touchant l'origine de la musique de l'archipel. Quant à l'origine des instruments primitifs, comme les tambours, les flûtes émettant un petit nombre de sons, et les instruments percutés ou pincés, on ne pourrait qu'avancer des suppositions. On ne peut pas davantage préciser quelle influence provenant de l'étranger ont subie les instruments, et quels furent les changements qui résultèrent de cette influence.

A côté des sons produits par ces instruments primitifs, le chant fait partie de la musique la plus ancienne. On ne sait pas si ce chant s'est développé un peu comme celui des Grecs, commençant simplement par des sons séparés, devenant plus tard de courtes phrases accompagnant la danse, le mouvement rythmique du corps. On serait tenté de le croire, vu le caractère de la danse des Javanaises : « Cette danse lentement cadencée, aux mouvements souples et rares, est le groupement des poses hiératiques. » Nulle part la tradition n'a été purement conservée, pas même chez les anciennes tribus; les instruments de ces tribus prouvent l'influence exercée par le contact avec les étrangers. Il n'y a que la musique de Java qui nous procure un peu plus de sûreté et pour laquelle les suppositions, grâce à de meilleures données, deviennent un peu plus vraisemblables. La musique de l'île de Java, comme toute la civilisation de cette île et de ses habitants, a eu un fond indigène; c'est aussi probable que sa modification sous des influences chinoises, indo-chinoises, hindoues et arabico-persanes.

Des recherches importantes et étendues restent à faire en dehors de l'île de Java, tant sur la musique que sur les instruments. Lorsque l'enfant de la nature sentit de plus en plus le besoin d'exprimer ses sensations de sorte que le langage devint le chant, la marche et le maintien devinrent la danse; lorsqu'on chercha à reproduire sous forme de drames les événements de la vie humaine, et qu'on tâcha d'en renforcer l'impression par l'accompagnement de sons produits sur des espèces d'instruments, une différenciation ne tarda pas à se produire. Un art fut préféré, un autre négligé. D'une part se développa le récit avec gestes, d'autre part ce fut l'air à danser qui surgit, ailleurs encore le chant, dans lequel le corps resta immobile, prit le dessus, ou bien la danse et la musique instrumentale. Jusqu'à nos jours, on a très rarement fait attention à ce développement d'une espèce d'art au détriment d'une ou de plusieurs autres.

En outre, le plus souvent, les explorateurs n'ont pu se défaire de l'idée que partout où nous entendons la musique vocale ou instrumentale, c'est notre échelle acoustique européenne qui doit servir de base pour juger l'échelle étrangère.

Cette mesure est littéralement fausse; au lieu de se plaindre que les séries de sons que l'on entend dans la musique des Indes ne se retrouvent pas dans nos intervalles, et de considérer ce fait comme une erreur, même pardonnable, en dehors du bon chemin, il vaut mieux oublier, autant que possible, notre système de musique et juger sans préjugé de ce que l'on entend, comme quelque chose de spécial, de nouveau, et non pas comme une dégénérescence de notre gamme diatonique ou chromatique. Notre vieille musique, elle aussi, a été composée d'après un système bien différent de celui de notre musique actuelle. Pour juger de cette musique, il faut se mettre à son point de vue.

Quant au degré d'euphonie, c'est une question d'habitude, la fausseté des tons étant une simple convention.

Rappelons-nous que ce n'est qu'au XIIIe siècle que l'on est revenu de cette idée que les tierces et les sixtes majeures et mineures fussent dissonantes comme le prétendaient les anciens.

Il ne sera pas superflu de faire remarquer que ce que l'on trouve dans les mélodies, écrites dans le mode appelé *salendro*, et dont nous parlerons plus tard, correspond exactement à la gamme chinoise, nègre, écossaise et grecque. Cette coïncidence ne peut être considérée comme un pur hasard. Bien au contraire. On ne peut l'attribuer qu'au degré de développement de l'ouïe dans les races et même chez l'individu. Tous ceux qui ont eu l'occasion de faire faire des dictées musicales aux jeunes enfants et aux débutants ont dû remarquer que, quand on leur chante une mélodie, ils se trompent fréquemment dans les notes qu'ils écrivent. Tantôt ils écriront un troisième degré au lieu d'un quatrième, tantôt ils feront le contraire. Pour eux, dont l'ouïe n'est pas suffisamment développée, la division de la quarte juste n'est pas celle de deux tons et demi, mais plutôt celle du 6e, 7e et 8e ton des sons harmoniques.

Il est possible que les instruments des Indes sur lesquels on a mesuré la valeur des intervalles n'aient pas été toujours absolument justes comme intonation. Il est toutefois certain que l'examen des différents instruments, mesurés à différentes époques par différentes personnes, a toujours donné les mêmes résultats, savoir : les relations du 6e au 7e et au 8e ton des sons harmoniques.

En admettant donc qu'en effet le mode le moins compliqué de la musique javanaise, appelé *salendro*, ait pour base les 6e, 7e et 8e tons des sons harmoniques, on retrouvera aisément dans toutes les mélodies de Java les deux tricordes conjoints ou disjoints dont se compose la gamme salendro. Mais il y a plus. Si l'on admet cette construction de la gamme javanaise (*salendro*), il faut bien admettre aussi que les gammes à cinq tons des Chinois, des Ecossais, des Grecs et des Nègres ont dû avoir la même base. Comme nous venons de le dire, on ne peut pas supposer que le hasard soit cause de cette coïncidence. En appliquant à cette base les théories musicales des anciens Grecs, on trouvera que leurs modes chromatiques et enharmoniques ont dû être des extensions tout à fait justes et naturelles dans le sens musical de nos idées et théories modernes. Il est certain que la musique javanaise devient un art tout à fait intelligible et compréhensible pour tout

musicien, du moment qu'il l'envisage au point de vue indiqué ci-dessus. Cette musique devient alors au moins aussi logique que la nôtre. Le charme qui en émane est indéfinissable pour ceux qui se sont donné la peine d'approfondir la signification de cette musique suave, voluptueuse, pleine de sentiment et d'expression.

Certainement, tout ceci doit être la raison qui fait que les informations sur la musique orientale rapportées par les voyageurs manquent d'intérêt; rarement ces voyageurs étaient suffisamment préparés pour une telle étude. Les renseignements donnés sur les instruments ne sont pas, le plus souvent, moins superficiels. Parfois, on se contente de nous dire que les indigènes jouent d'une espèce de guitare, ou d'une espèce de flûte; d'autres vont jusqu'à nous décrire exactement la forme de l'instrument avec ses ornements et ses particularités, mais ils ne disent mot des sons que l'instrument peut produire, ni de la manière dont on s'en sert, et voilà justement ce qui nous intéresserait.

Faute de documents suffisants, cette étude sur la musique et les instruments de musique ne pourra être que malheureusement incomplète.

Et maintenant, commençons notre description par la musique de l'île de Java; c'est là que l'art musical est le plus développé.

Java. — La musique des Javanais atteint son point culminant dans l'espèce d'orchestre javanais qu'on appelle le *gamelan*[1].

Tandis que, dans les orchestres européens, les instruments à cordes et les instruments à vent occupent une place prédominante, ce sont les instruments à percussion qui dominent dans le gamelan. Dans cet orchestre, on ne trouve que le *rébab* (espèce de violon), le *souling* (espèce de flûte) et le *selompret* (espèce de clarinette), comme instruments ayant caractère mélodique.

Le Rébab. — Parmi ces instruments on en trouve



Fig. 702. — Le Rébab.

de très précieux, en ivoire et dorés en partie. Ils sont d'origine arabico-persane; on les trouve sous le même nom chez les Arabes du xe siècle. Les deux cordes en laiton sont accordées dans le troisième et le sixième ton de l'octave *salendro*. La meilleure boîte résonnante (*batoq*) pour le rébab est la moitié d'une grande noix de coco. Quand on en joue, on peut le poser ou non sur un pied (*plankan*). Le chevalet (*santen*) très large, qui ne figure pas dans notre dessin, s'appuie sur une peau tendue (*badad*), en vessie de buffle, sur les deux tiers du bord inférieur. Le joueur prend dans la main l'archet (*viotoq* ou *tjengkoq*), large et bien colophané, absolument comme l'on prend une plume à écrire, et met en vibration les cordes un peu au-dessus de la caisse résonnante; en haut, donc sur le manche (*watangan*), il appuie les doigts de la main gauche sur les cordes, sans toutefois les presser contre le manche.

Les sons que produit l'instrument ne nous rappellent en rien les sons de flageolet de nos violons; ils imitent tout simplement le son guttural que l'on entend souvent dans le chant des Javanais. Les instruments de qualité inférieure produisent un son criard et incertain, ceux de qualité supérieure ont un son moins désagréable; l'on pourrait le comparer à la voix plaintive d'une jeune fille. Non seulement le rébab pose et introduit la mélodie par un prélude, qui, le plus souvent, est composé selon une même formule, mais, pendant tout un morceau, les autres instruments, qui font des variations sur la mélodie posée par le *rébab*, suivent cette mélodie. Le joueur de *rébab* doit donc être considéré comme le guide, directeur si l'on veut, de l'orchestre javanais.

Le Souling du *gamelan salendro* est une flûte en bambou, ouverte en dessous, avec 4 trous. Le *Souling* du *gamelan pelog*[2] a 6 trous. On ferme les trous avec les doigts. Dans la flûte à 4 trous, ceux-ci sont espacés sur la partie inférieure de l'instrument. A l'extrémité supérieure de l'instrument, le nœud du bambou a été coupé en ligne oblique, de sorte qu'un petit segment de la cloison de travers a pu être éloigné et qu'il s'est formé une ouverture à moitié ovale. Un anneau de bambou plat et mince, placé autour de cette extrémité, conduit l'air introduit entre la cloison et l'anneau vers l'ouverture semi-ovale. Pour introduire l'air, on n'a qu'à placer le bord inférieur de l'embouchure entre les lèvres et souffler. La hauteur du son est déterminée par le trou qui n'est pas fermé par un des doigts.



Fig. 703. Le Souling.

Le Selompret. — Quoique le nom semble être déduit du mot *trompette*, cet instrument ne paraît jamais sous la forme d'un tube recourbé. Le selompret est plutôt une espèce de clarinette en bois de djaki ou nangka; il se termine en forme de pavillon, il a une embouchure et, tout près de là, en dessous, un trou. En bas de l'instrument, on trouve soit 4 trous pour le mode salendro, soit 6 pour le mode pelog.

Généralement cet instrument ne figure pas dans le *gamelan*.

Le *Kendang* est un tambour fait d'un morceau de

1. Tout comme chez nous, l'orchestre javanais peut être composé de différentes manières.

2. *Pelog* est le nom d'un mode indien dont nous parlerons plus loin.

nangka creusé. De chaque côté se trouve une membrane, en peau de brebis ou de bouc, tendue sur un cerceau par des cordes et des tirants. Le *kendang*

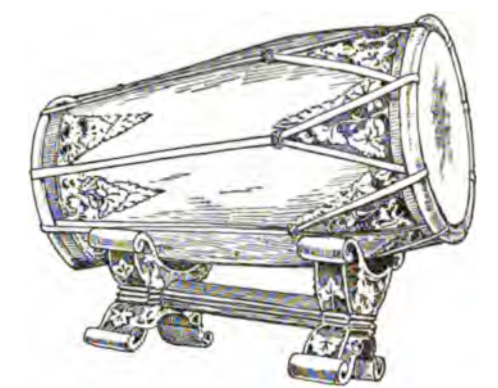


Fig. 704. — Le Kendang.

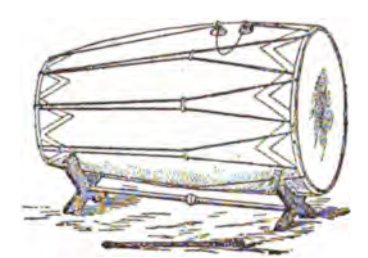
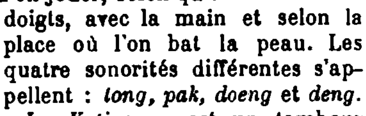


Fig. 705. — Le Kendang javanais.

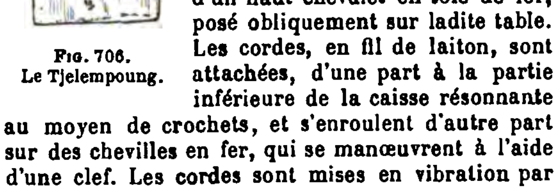
n'exige point une hauteur de ton déterminée. Il y a quatre manières d'en jouer, selon qu'on bat avec les doigts, avec la main et selon la place où l'on bat la peau. Les quatre sonorités différentes s'appellent : *tong, pak, doeng* et *deng*.



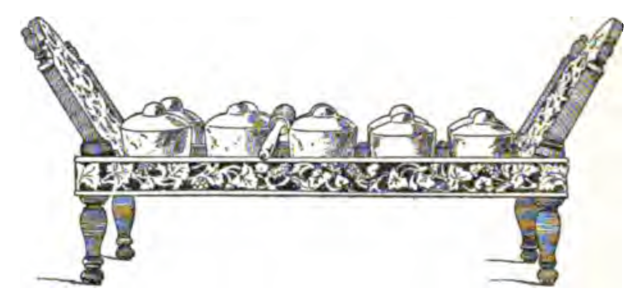
Le *Ketipoung* est un tambour comme le *kendang*, mais il est plus petit. Il en existe encore une espèce intermédiaire entre les deux précédentes : le *Penountong*. On peut aussi se servir de ces deux tambours en les plaçant verticalement sur la plus grande membrane tandis qu'on joue sur la petite avec le bout des doigts.

Le *Tjelempoung* est un instrument qui joue dans le gamelan le rôle d'une sorte de harpe couchée ou de guitare formée d'une caisse résonnante, montée de 14 cordes doubles. Ces 14 cordes représentent les 7 sons du mode pelog, en deux octaves, et s'appuient sur la table de l'instrument par l'intermédiaire d'un haut chevalet en tôle de fer, posé obliquement sur ladite table. Les cordes, en fil de laiton, sont attachées, d'une part à la partie inférieure de la caisse résonnante au moyen de crochets, et s'enroulent d'autre part sur des chevilles en fer, qui se manœuvrent à l'aide d'une clef. Les cordes sont mises en vibration par l'ongle du pouce des deux mains; les autres doigts faisant l'office d'étouffoirs[1].

Fig. 706. Le Tjelempoung.



Les *Bonangs* sont des espèces de timbales (*gongs*) en métal (trois quarts en cuivre rouge et un quart en étain) qui sont posées, le côté ouvert en bas, sur des cordes, lesquelles sont tendues sur un châssis reposant sur quatre pieds en bois (*rantjakan*). On en joue au moyen de petits marteaux (*tabouh*) ou de petites baguettes enveloppées de fil ou de coton. Dans chaque main,



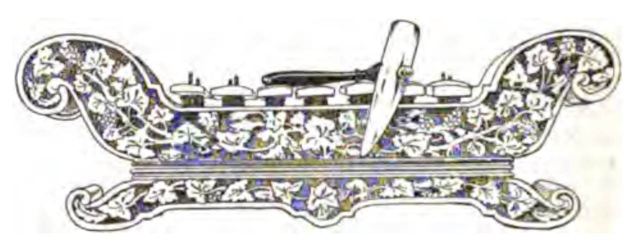


Fig. 707 et 708. — Les Bonangs.

le joueur de bonang prend un *tabouh* avec lequel il frappe le *gong*, juste à la place où se trouve une protubérance (*pentjou*) arrondie en haut du *gong*.

Dans les *bonangs* on distingue les *gongs* masculins (indiquons-les par le signe : ♂, *wangoun lanang*) et féminins (servons-nous du signe : ♀, *wangoun wedon*). Les premiers ont un bord plus élevé et une protubérance centrale plus élevée; les gongs féminins sont moins élevés et plus plats. Les Chinois distinguent aussi des *gongs* ♂ et ♀, ces derniers n'ont point de protubérance. Nous donnons ci-dessous l'échelonnement des *gongs* du *bonang* dans le *gamelan salendro* et dans le *gamelan pelog*, avec les noms des degrés de l'échelle. Quelquefois le *gamelan pelog* compte 14 + 2 gongs; dans ce cas les deux derniers *gongs* correspondent avec deux des quatorze autres. Quand les *bonangs* sont exceptionnellement grands, deux joueurs (*niogo*) deviennent indispensables. Dans ce cas, ceux-ci se trouvent en face l'un de l'autre; l'un d'eux joue les tons hauts, l'autre les tons bas. Dans les deux échelles que nous donnons, les degrés qui portent les mêmes numéros ont une différence d'une octave de hauteur, c'est-à-dire que le ♂ est d'une octave plus haut que le ♀.

SALENDRO

nem	lima	manggoul	bem	penoutouk
2 ♂	1 ♂	5 ♂	4 ♀	4 ♂
3 ♀	4 ♂	5 ♀	1 ♀	2 ♀

PELOG

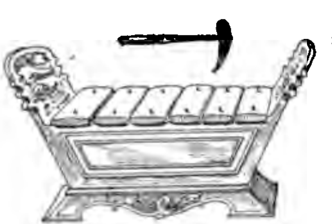
nem	lima	pelog	manggoul	bem	barang gedé	barang tjilik
7 ♂	1 ♂	5 ♂	4 ♂	3 ♂	6 ♀	2 ♂
2 ♀	6 ♂	3 ♀	4 ♀	5 ♀	1 ♀	7 ♀

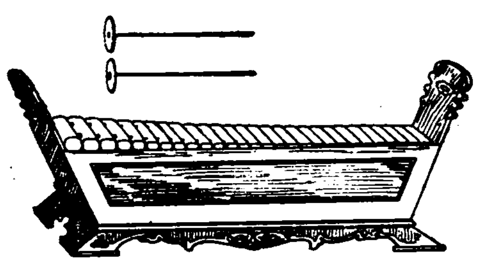
Dans quelques instruments, une boîte résonnante en terre cuite pend en dessous de chaque gong,

1. La figure du *Tjelempoung* donnée ici ne correspond pas exactement à la description qui est faite de cet instrument. [Note de la Direction.]

comme on le trouve aussi dans un instrument de musique en Afrique (*marimba*). En dehors du *bonang* le plus usité, qui s'appelle *bonang penemboung*, il y a encore deux autres espèces, qui vont en diminuant de grandeur et qui diffèrent chacune d'une octave : le *bonang baroung* et le *bonang penerous*. Le son des *bonangs* ne doit pas être étouffé; on les laisse résonner. Pour les accorder (*nglaras*) on hausse le son en amincissant le *pentjou* avec une lime, on baisse le son en limant l'anneau plat au pied du *pentjou*, le tout sans reforgeage.

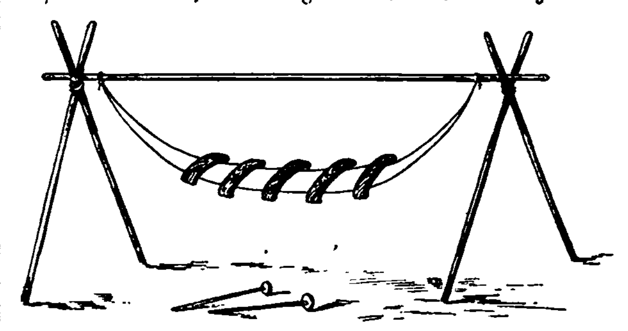
Le *Saron*[1], espèce de canapé creux, dont l'ouverture est couverte de lames en métal — cet instrument ressemble à un grand harmonica d'enfant. Il dispose dans le *gamelan salendro* de 6 tons, dans le *gamelan pelog* de 7. En joignant les lames accordées dans le mode pelog à celles du mode salendro, le joueur peut faire usage du même instrument pour les deux gamelans de mode différent. Les lames (*soroggan*) de rechange sont gardées dans la boîte (*grobogan*) de l'instrument. Elles diminuent de grandeur de gauche à droite et reposent sur des coussins annulaires de planures de rotin[2], posées autour des chevilles, afin que les vibrations soient interrompues le moins possible. Les lames du *saron* sont accordées plus haut quand on lime les deux bouts, elles se baissent au contraire quand on lime le milieu. Le plus souvent, on laisse résonner le son de la lame; si l'on veut l'étouffer, on pince la lame entre deux doigts. Le *saron* suit la mélodie et la marque plus positivement que le *bonang*. Dans les grands *crescendos*, c'est le *saron* qui continue la mélodie au-dessus des autres instruments. Il y a 4 *sarons* qui se succèdent en augmentant de grandeur et en hauteur de diapason, savoir : le *slentem*, qui a des *pentjoùs* au milieu des lames; le *demoung;* le *saron* proprement dit, et finalement le *selento*, le plus petit, émettant les tons les plus hauts. Pendant les allegros vifs, il y a deux joueurs, l'un en face de l'autre, qui battent du *demoung*, les notes rapides demandant une grande force musculaire.


Fig. 709. — Le Saron javanais.


Fig. 710. — Le Gambang javanais.

Le *Gambang gongsa* a 15 lames de métal, qui, dans le *gamelan pelog*, sont pourvues de *pentjous;* on en joue avec deux *sarons-tabouhs* en forme de marteau, on en étouffe très rarement la résonance. Il y a aussi des *gambangs* dont les lames sont en fer forgé; ces lames sont pourvues de protubérances comme les autres.

Le *Gambang kayou* est, comme l'indique son nom, un instrument à lames de bois, qui ne sont pas posées sur des coussins, mais sur les côtés du châssis (*grobojàn*); leur nombre monte à 16, 18 ou 20, de 3 1/2 à 4 octaves, avec un grand nombre de *soroggans*. On les fait en bois de djembir, de rawan, de djati ou de lanking; souvent le premier son de chaque octave est colorié plus clairement, pour que le joueur en reconnaisse le commencement. Non seulement les lames sont plus courtes pour les sons plus élevés, mais souvent pour les sons les plus hauts on se sert de lames en forme de rouleau. On frappe les lames avec deux *tabouhs*, en forme de disque, à manche, qui se tiennent légèrement entre le pouce et l'index. On n'étouffe pas le son des lames. Le *gambang kayou* n'a pas de boîte de résonance, comme le *marimba* des cafres et autres claviers en bois.


Fig. 711. — Le Gambang Kayou primitif.

Le *Gendèr* sert au renforcement de la mélodie. Dans le *gamelan salendro*, il a 11 ou 12 lames de métal, minces et légèrement voûtées ou courbées; dans le *gamelan pelog*, il en a 12 ou 13; mais il y a aussi des *genders* à 7 lames. Ces lames sont rangées transversalement au-dessus des bords d'une caisse quasi rectangulaire; pour pouvoir vibrer facilement, elles sont suspendues à des cordes fixées le long des bords de la caisse. Les tuyaux de bambou, qui pendent en dessous des lames, servent de boîtes de résonance; ils sont coupés de façon à ce que le nœud du jonc — qui précise la hauteur du son — soit à l'extrémité la plus basse pour les sons les plus bas, plus au milieu des tuyaux pour les sons moins bas, et ainsi de suite jusqu'aux sons les plus élevés. L'uniformité de longueur des tuyaux n'est donc qu'apparente. Les deux tabouhs, identiques à celles du gambang kayou, se tiennent entre l'index et le médius; les 4e


Fig. 712. — Le Gender.

1. *Saron* veut dire « carcasse ».
2. Ou rotang (en javanais *rotan*).

et 5e doigts de la même main servent à étouffer le son des lames aussitôt après qu'elles ont été frappées. Comme ce mouvement continuel exige un poignet extrêmement souple, l'on confie cet instrument de préférence à une femme.

Le *gender* est un instrument qui sert surtout à paraphraser les notes simples de la mélodie; le son en est doux et mélodieux. C'est le *gender* qui, généralement, dans le *wayang* (sorte d'ombres chinoises ou marionnettes), accompagne les dialogues, lesquels sont presque toujours dits comme une espèce de récitation. On distingue trois espèces de *genders*, savoir : le *penemboung* (le plus grand), le *baroung* (moyen) et le *penerous* (le plus petit).

Ce n'est pas seulement à l'île de Java qu'on trouve cette espèce d'instrument; au Mexique, par exemple, on en rencontre de la même espèce avec vingt et une lames de bois.

Le *Gong* est un instrument qui se compose de deux ou trois timbales en métal, souvent suspendues à un tréteau (*gayor*). Les timbales ont quelquefois un mètre de diamètre. Lorsqu'une timbale est d'une dimension moins grande, tout en conservant sa sonorité pleine

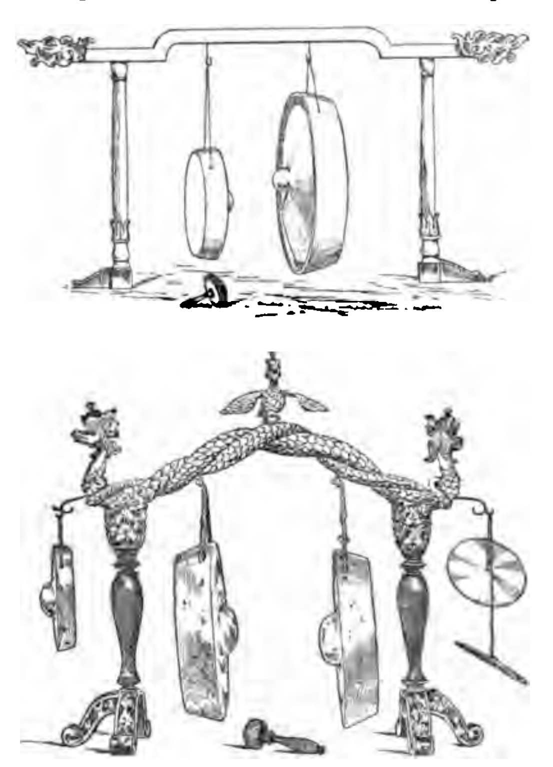


Fig. 713 et 714. — Les Gongs javanais.

et profonde, elle est d'autant plus précieuse. Le son du *gong* est comme une espèce de pédale et, plein de charme, il se perd peu à peu. Les coups de *gong*, qui produisent un très grand effet, servent le plus souvent à marquer la fin ou le commencement des grandes périodes mélodiques dans les œuvres musicales.

Le *Kempoul* est un *gong* plus petit; il a environ un demi-mètre de diamètre et il produit un son moins profond, moins plein et moins intense que le *gong*; si un *gamelan* ne possède qu'une timbale de *gong*, on suspend le *kempoul* au même *gayor* que le *gong*.

Le *Kenong*, le ♂, timbale *bonang* solitaire, sert à marquer la fin des phrases mélodiques moins importantes; dans le *gamelan salendro* l'on en trouve 3, dans le gamelan pelog 4; dans ce cas, les timbales se trouvent réunies sur une seule caisse. Une espèce spéciale de ces instruments, nommée *kenong pelayon*, sert à animer les combattants, dans les combats de théâtre, par des coups répétés.

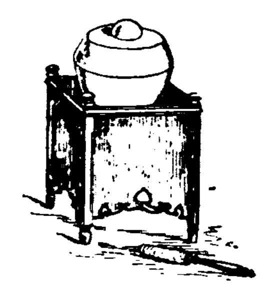


Fig. 715. — Kenong javanais.

Le *Kétouk*, une timbale *bonang* ♀, est plus petit que le *Kenong*; pour le reste il lui est semblable. Dans les combats de théâtre, des séries de triples coups qui se succèdent rapidement, deux courts et un long : ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —, représentent l'enthousiasme.



Fig. 716. — Le Kenong.

Quelquefois on se sert, au lieu d'un bonang, d'une simple lame en métal, sur le milieu de laquelle se trouve un *pentjou*. Cette lame est posée sur des corde fixées au-dessus d'un caisson carré en bois. Dans le couvercle du caisson se trouve une grande ouverture ronde.

Rodjeh, *Ketjer* et *Tjelouring* sont des instruments tintants ou à drelin; on en joue avec un *tabouh* ou en les frappant l'un contre l'autre; ils ne produisent que des sons sans hauteur déterminée. On donne aussi le nom de *Rodjeh* à un instrument, fort peu en usage, qui ressemble par sa construction à notre ancien chapeau chinois militaire.

Le *Bedoug* est la grosse caisse; on en joue avec un *tabouh*. On ne le trouve que dans les *gamelans* des rois; dans les *wayangs* on ne s'en sert jamais. Mieux vaut appeler cet instrument *teteg*, car le *bedoug* est plutôt la grosse caisse avec laquelle l'on annonce dans la mosquée et dans le *pesantrèn* les heures des prières. Le son en est profond et sombre.

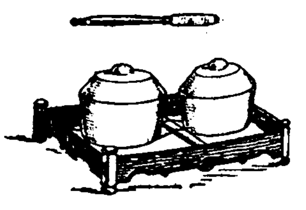


Fig. 717. — Kempyang javanais.

Le *Kempyang* se compose de deux *gongs bonang* ♂ sur un caisson; c'est dans le *gamelan pelog* qu'on

trouve cet instrument, qui, de temps en temps seulement, prend part à l'accompagnement.

Le *Bendé* et le *Beri* sont des *gongs* beaucoup plus petits que le *kempoul*; le *bendé* est un instrument qui appartient au *gamelan pelog;* il sert surtout à faire des trilles très lents; le son en est doux et bourdonnant. En outre, dans le gamelan, les crieurs publics s'en servent pour annoncer les ventes. Le *beri* n'a pas de *pentjous*.

La *flûte de Pan* se rencontré dans la partie ouest de l'île de Java; elle se compose de 10 à 20 joncs, qui produisent des sons quand on souffle contre le bord de l'ouverture supérieure des tuyaux, lesquels sont fermés en bas.

Le *Kemanaq* est un instrument en métal qui a 22 centimètres de long. Sa forme ressemble à une banane à tige allongée, dont on aurait enlevé la chair et qu'on aurait fendue en haut et le long du côté convexe.

On frappe cet instrument avec un petit *tabouh;* le son en est étouffé par le pouce de la main gauche; en mourant, le son semble hausser à peu près d'un demi-ton.

Le *Ketjrek* est une espèce de castagnette de bois ou de fer, dont les deux parties sont attachées par une petite chaîne à la boîte dans laquelle on garde tout ce qui est nécessaire pour le *wayang*. Toutes les fois qu'on veut imiter un bruit de guerre, le pied du narrateur ou récitant met les deux plaques en mouvement. De même, à certains moments, le narrateur bat du tambour avec le pied, à l'aide d'une courte baguette, en forme de quille, qu'il tient entre les orteils.

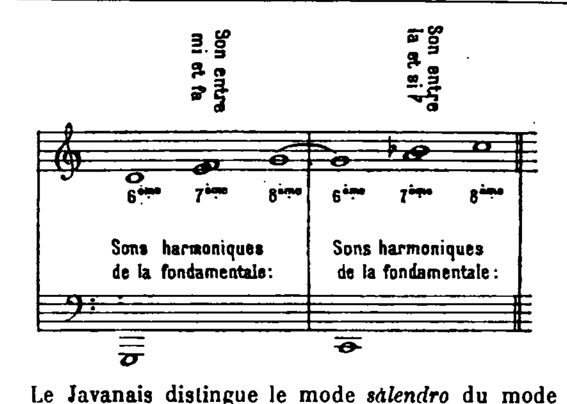
Le *Képrak* est une grande boîte en bois, oblonguee t rectangulaire, pourvue en haut d'une large fente; la personne qui dirige le chant et la danse bat la mesure sur cette boîte par des coups simples, doubles ou triples; c'est de cette manière qu'elle règle les mouvements.

L'ornementation de tous ces instruments, avec des ciselures ou des sculptures, des couleurs et de l'or, l'emploi de matériaux plus précieux, le travail plus exquis, comme, par exemple, les manches en ivoire artistiquement tournés des rébabs, ont une influence sur le prix, mais non pas sur la valeur artistique de l'instrument; il nous suffit donc de rappeler que ces instruments diffèrent extérieurement selon leur origine ou l'aisance des propriétaires. Le bois du même *gamelan* est toujours travaillé dans le même style. Pour les ornements, on a recours à des formes empruntées aux animaux mythologiques des anciens Hindous, comme le *naga* et le *garouda*, très propres à être reproduits pour servir d'ornements. Le *grobogan,* la caisse creuse qui porte les lames sonnantes en bois ou en métal, a quelquefois la forme d'un lion ou d'un tigre couché, tandis que les lames reposent sur le dos ouvert de l'animal.

Du reste, la forme extérieure est de beaucoup moins importante que la fabrication des corps sonores (les lames, les timbales, etc.). Les matériaux dont on fond les gongs sont le cuivre et l'étain, dans la proportion de 3 : 1 (dans les cymbales d'Europe, la proportion est de 4 : 1). Ces métaux sont fondus dans un creuset, avec un feu supérieur et un feu inférieur que l'on attise continuellement en soufflant. Pour faire une lame de *saron,* on verse la composition métallique, appelée *gongsa*, dans une pierre, pourvue d'un trou, qui a la forme et la dimension voulues. Pour faire un *gong* pour le *bonang,* ou pour tout autre instrument de la même espèce, on coule de même dans une forme en pierre un pot hémisphérique, et, tandis qu'on le maintient continuellement à une température voisine du point de fusion, afin d'empêcher qu'il ne crève, on lui donne en le martelant la forme voulue ainsi que la protubérance qui s'appelle *pentjou*.

Le *Toukang gending* (fondeur de cloches) saura par expérience quelle forme il devra adopter pour tel ou tel gong bonang et combien de métal à cloches il lui faudra. Mais ce n'est qu'approximativement qu'on peut dire quelle sera la hauteur du son que le gong produira ensuite, car l'inégalité d'épaisseur est d'une grande influence sur le son, et l'on est bien loin de pouvoir corriger toutes les fautes à l'aide de la lime. Il en résulte que c'est par hasard que deux gamelans sont à l'unisson et que, forcément, les rapports des sons entre eux', les intervalles diffèrent très souvent. Quand on a à sa disposition de vieux instruments d'un timbre reconnu bon, on s'en sert pour accorder les nouveaux; les bonnes lames *saron,* et mieux encore les lames du *gambang* qui, étant en bois, changent le moins, sont les plus propres à cet effet. Les Javanais ne connaissent pas de diapason normal et fixe; sous ce rapport, l'île de Java se trouve encore dans le même état que l'Europe du moyen âge. Des *gamelans* de régions différentes pourraient offrir des différences de diapason allant d'un demi-ton jusqu'à deux tons entiers. Il est arrivé que des chanteuses d'une autre contrée ne pouvaient chanter avec un *gamelan,* parce que le diapason en était trop haut. La hauteur absolue du *gamelan* n'est donc pas partout la même. Mais, alors qu'il n'y a pas de diapason fixe, comment les Javanais veulent-ils créer des intervalles fixes, comment cherchent-ils à faire en sorte que les rapports des sons entre eux soient les mêmes dans tous les *gamelans* bien accordés et du même système? Voilà ce qu'il faut savoir. — Eh bien, ils s'efforcent certainement d'y arriver.

Java a deux systèmes de tonalités, d'où il résulte que deux *gamelans* ou deux assortiments d'instruments de musique, accordés d'après ces différents systèmes ou modes, ne pourraient jouer ensemble; ces modes s'appellent le *salendro* et le *pelog* (le *miring* — ce qui veut dire déviant — n'est pas un troisième mode, mais plutôt une modification du mode *salendro,* qu'on obtient en haussant quelques tons de ce mode dans le rébab et dans la flûte). Pour expliquer la division de l'octave *salendro*, les auteurs européens s'en sont longtemps tenus à la comparaison avec les touches noires du piano, terme qui semblait expliquer suffisamment la chose. Pour l'étude des modes indiens, on ne saurait mieux faire que d'éloigner autant que possible l'idée du piano et des modes de la musique d'Europe, et de se souvenir que le Javanais appelle notre musique « miring » (ce qui veut dire « déviant », contre la règle, « faux »), lorsque nous tâchons de reproduire les mélodies javanaises sur le piano. Il n'est nullement scientifique de vouloir enfermer les intervalles de la musique javanaise dans notre système de musique, parce que les rapports des tons dans nos échelles ne sont pas les mêmes que les rapports des tons dans les échelles javanaises. Mais, si l'on veut tâcher de reproduire sur nos instruments l'impression que produit la musique d'outre-mer, il ne nous reste que le moyen très défectueux des touches noires du piano, dont nous avons déjà parlé.



Le Javanais distingue le mode *sàlendro* du mode *pelog* en disant que dans le *salendro* les tons sont rangés *renggang*, cela veut dire à grande distance l'un de l'autre; dans le *pelog*, ils sont rangés *dĕkĕt*, ce qui veut dire tout près l'un de l'autre. C'est absolument juste, car le mode *salendro* a 5 tons, tout comme l'ancien mode des Chinois, des Nègres, des Grecs et des Ecossais[1], tandis que le mode *pelog* en a 7. A plusieurs reprises, on a mesuré les intervalles des deux modes, et cela de diverses manières, en se servant de toutes sortes d'instruments à sons fixes, anciens et nouveaux, provenant aussi bien des villages que des cours; mais on n'est pas arrivé à des résultats définitifs. Malgré toutes les différences, on sent une préférence marquée pour les 5 intervalles d'égale valeur, de 1,2 ton $\left(\frac{240}{100}\text{ semi-tons}\right)$ de l'octave diatonique. Les chiffres sont éloquents, et c'est pourquoi nous en faisons suivre le résumé. Quelques auteurs ont évalué la grandeur des intervalles par l'ouïe, d'autres se sont servis d'instruments plus ou moins exacts, destinés à mesurer le nombre des vibrations des sons; mais avec cette méthode, comme avec les autres, c'est l'oreille qui doit finalement décider; et ce qui rend le plus la chose difficile, c'est qu'il y a toujours des tons supplémentaires, des tons auxiliaires. Les chiffres romains indiquent les tons de l'octave I à I'. Nous donnons le nom de chaque ton, tel que les différents explorateurs nous les ont légués. Les chiffres inscrits sous chaque ton indiquent combien il y a de centièmes de demi-tons (le demi-ton équivalant au demi-ton de notre octave ordinaire) entre le ton indiqué et le ton fondamental (= 0). Par exemple : Land, III 482 signifie que d'après le professeur Land, le 3e ton du mode *salendro* est à une distance de 482 centièmes de demi-tons du ton fondamental fixé à 0. Pour faciliter la comparaison, nous commençons par donner notre gamme chromatique européenne avec la distance entre chaque ton et le ton fondamental en centièmes de demi-tons.

ut	ut# ré♭	ré	ré# mi♭	mi	fa	fa# sol♭
0	100	200	300	400	500	600

sol	sol# la♭	la	la# si♭	si	do'
700	800	900	1000	1100	1200

SALENDRO

	I	II	III	IV	V	I'
Raffles	0	200	400	700	900	1200
	goulou panoug	of goul	tenga	lima	nem	barang
Wilkens	0	200	500	700	900	1200
Sneding	0	300	500	700	900	1200
	barang	goulou	tengah	lima	nem	barang
Poensen	0	200	400	700	900	1200
Ellis	0	réel : 220	404	720	960	1200
		tempéré : 240	400	720		
	barang	goulou	dada	lima	nem	
Land	0	251	402	706	945	1200
		lem	galimber	mamennis	souroupan	rouwing
Loman	0	200	450	700	900	1200
	nem	barang	goulou	dada	lima	nem
Groneman	0	250	500	750	960	1200

On voit qu'à côté de divergences, il y a des concordances. Il est probable qu'en continuant les recherches avec autant de soin sur d'autres instruments, on aboutirait encore à d'autres résultats. A chaque reprise, on verrait qu'il y a une tendance vers l'uniformité, sans qu'elle soit jamais atteinte. Il va sans dire que les *gamelans* de village, mal accordés, montrent les plus grandes déviations, mais même en comparant les gamelans de la cour de Djokjakarta entre eux, on n'arrive jamais qu'à des approximations, à des « à peu près ».

On prétend que le mode *pelog* n'est composé, à proprement parler, que de 5 tons, parce que, dans certaines contrées, on ne se sert que rarement des 7 tons à la fois, mais, au contraire, de différentes combinaisons de 5 tons. Considérons maintenant la série complète de 7 tons; il y en a 5 parmi ceux-ci qui portent les mêmes noms que dans le mode *salendro;* ils se suivent dans le même ordre, mais ils n'ont pas la même valeur comme intervalle, ainsi que le montre la table suivante :

PELOG

I II III IV V VI VII I'

WILKENS

goulou ou panounggoul		tengah	pelog	lima	nem	barang	manis
0	200	400	600	700	900	1100	1200

POENSEN

manis	goulou	tengah	pelog	lima	nem	barang	
0	100	250	600	700	800	1100	1200

ELLIS

0 réel :	137	416	575	687	820	1098	1200
tempéré :	150	450	600	700	800	1100	

LAND

bem	goulou	dada	pelog	lima	nem	barang	
0	123	275	493	655	772	964	1200

LIMAN

sorag rouwing		rouwing	lem	galimber	soraq mamennis	mamennis	souroupan
0	200	400	600	700	900	1100	1200

GRONEMAN

nem	barang	lem	goulou	dodo	pelog	lima	nem
0	200	350	500	700	900	1050	1200

Ces tables ne donnent que la valeur relative des intervalles; leur valeur absolue ressort du tableau suivant, dans lequel on trouve indiqué le nombre des vibrations simples des tons des modes *salendro* et *pelog*, savoir : du *gambong*, *saron* et *gender* (*salendro*) et du *gambong*, *saron* et *bonang* (*pelog*).

SALENDRO

I	II	III	IV	V	I'
270	310	356	409	470	540

PELOG

279	304	362	395	418	443	527	558
I	II	III	IV	V	VI	VII	I'

Par conséquent, ces tons se trouvent à peu près entre notre *do#* de quatre pieds et *do#* de deux pieds, avec 274 et 548 vibrations.

Outre les instruments, on trouve dans le *gamelan*

1. Gamme pentatonique.

les chanteuses publiques, *pesindèn talèdèq*, qui, assises derrière la première rangée des instrumentistes, chantent de temps en temps des mélodies identiques à celles des instruments. Les paroles qu'elles chantent n'ont aucun rapport avec le sujet de la composition que le gamelan exécute, ou avec la danse qui l'accompagne; elles les choisissent çà et là dans divers pantouns[1]. Quand nous traiterons du chant des Javanais, nous reparlerons de ces chanteuses et de leurs chants. Quant au jeu, il faut remarquer que les instruments ne jouent tous que lorsque le gamelan joue doucement. Dans les *forte* le *rébab*, le *gambang kayou*, le *gender*, le *tjelempoung* et le *souling* se taisent.

La qualité forte et charmeuse de la sonorité des exécutions dépend principalement du nombre des instruments, de leur grandeur, de la hauteur de leur son, de leur justesse et de la qualité du métal ou du bois dont ils sont faits. Tous les Javanais n'ont pas le privilège d'une oreille fine, mais ceux qui possèdent cet avantage savent parfaitement apprécier la justesse absolue de l'intonation. Ce n'est pas la différence de rang ni de condition qui a une influence importante sur l'appréciation de l'œuvre d'art; il va sans dire qu'un chef comprendra plus facilement les finesses de l'œuvre, mais l'homme du village en appréciera autant la beauté artistique; le chant qui plaît au régent émeut aussi bien le villageois. Il y a des musiciens, *niogos*, qui savent jouer de tous les instruments, d'autres qui ne jouent que d'un seul. Ceux qui savent jouer du *rébab* et du *kendang* n'éprouvent pas de difficulté à jouer du *bonang*, du *saron* et du *gambang*. Tous connaissent et le mode *salendro* et le mode *pelog*, mais il y en a qui ont une préférence marquée pour l'un où l'autre de ces modes. Il n'y a que dans les principautés de Sourakarta et de Djokjakarta qu'on joue encore bien; là, surtout à Djokjakarta, on cultive la musique et la danse d'une façon artistique. Ailleurs, les *gamelans* de plusieurs chefs, surtout des chefs inférieurs, ont, pour cause d'indigence, passé entre les mains des Chinois, tandis que les instrumentistes ont disparu. Il est arrivé parfois qu'on a dû faire venir des exécutants de divers côtés, et que, finalement, ils n'ont pu jouer ensemble, à cause de la grande différence de leurs méthodes. C'est dans les principautés susdites, où les princes sont en état d'entretenir de bons joueurs et de faire soigner l'éducation des jeunes, que l'art pur se conservera le plus longtemps; c'est là que l'on maintiendra l'art ancien, tandis que l'on écartera autant que possible tout ce qui est neuf. L'art ancien suffit du reste pour le joueur de *gamelan;* remarquons qu'il est obligé de savoir par cœur et de retenir à peu près deux cents morceaux de musique, dont pas une note n'a été écrite; il est vrai qu'il peut se permettre quelque liberté musicale, parce que le fond de tout morceau pour le *gamelan* est le thème; tout comme chez nos compositeurs d'autrefois, les compositeurs javanais laissent aux exécutants le soin d'agrémenter les thèmes de toute espèce de passages et de fioritures; c'est le chef des joueurs de *gamelan*, celui qui tient le *rébab*, qui est obligé de régler tout cela. Les joueurs de *gamelan* ne développent leur science et leur savoir que par tradition. Aussi, ce qu'il leur faut surtout c'est une bonne oreille et une bonne mémoire pour comprendre et retenir facilement les mélodies; en outre, il leur faut l'instinct du rythme et le flair pour savoir quand la musique demande de la force ou de la douceur; enfin ils doivent être capables de suivre en tout les intentions du chef rébabiste, chose qui, pour un Javanais, n'est pas difficile. Sa sensibilité pour le rythme, qui se manifeste très souvent, entre autres, quand il pile le riz et quand il creuse les chemins, lui est très utile pour l'exécution de son art, et bien longtemps avant que l'auditeur ne s'aperçoive d'un changement de rythme, le musicien a remarqué, a senti que le *rébab* en était à une accélération. Ce sont là des avantages qui, à vrai dire, sont des dons de la nature, mais, une fois au courant de l'exécution de cette musique, le Javanais en a pour toute la vie[2]. Il n'a pas à se plaindre de son métier; on est choyé, on couche les enfants entre les instruments de l'orchestre (le *gamelan*) et, quand tout est fini, on rentre gaiement, ayant gagné un peu d'argent.

Il y a des *gendings* (mélodies) dans le mode *salendro*, d'autres dans le mode *pelog*. Ces mélodies sont destinées à être jouées à de certaines occasions; quelques-unes ne servent que pour souhaiter la bienvenue aux hôtes, d'autres se jouent lors de leur départ; en outre, on en trouve pour le commencement d'une fête, ou bien on les entend pendant le repas; d'autres encore annoncent l'entrée ou bien la sortie des danseurs et des danseuses; il y en a qui interprètent le sens poétique de la danse *serimpei* ou *bedoyo*, et plusieurs traduisent en sons suaves le jeu de *wayang*. Quelques-unes caractérisent l'entrée des héros de théâtre, ou bien sont jouées lors d'un cortège; d'autres dépeignent l'enthousiasme pendant un combat sur la scène, accompagnent la lutte des animaux, ou bien elles rehaussent le charme de l'union de jeunes mariés. De plus, on divise les *gendings salendro* ou *pelog* d'après le temps où on les joue en trois sortes, *laras*, destinées aux différentes périodes du jour et de la nuit. Jusqu'ici, on n'a pu découvrir quelle est l'origine ou le motif de cette division. Le *laras nem* se joue le soir, de 7 heures à minuit, le *laras songa* et *lima*, de minuit à 3 heures, et de midi à 7 heures du soir, le *laras meñoura* et *barang*, de 3 heures du matin à midi. C'est l'*adat*, le droit coutumier indigène, qui prescrit cette réglementation, et c'est là la seule explication qu'on saurait en donner. Pas un *niogo* ne se déciderait à exécuter un *gending* en un autre temps que celui que l'*adat* prescrit; il n'y a qu'un seul être qui soit au-dessus de l'*adat*, c'est le sultan, dont la volonté prime la règle quand il s'agit d'accompagner les danses *serimpei* et *bedoyo*. Chaque mélodie, *lagou*, a son introduction, qui dure tout au plus 6 ou 8 mesures; c'est le *rébab* ou, si celui-ci manque, le *gambang kayou* qui entonne le prélude. Un bon *niogo*, qui joue un des instruments en cuivre ou en bois, ne commencera jamais avant que le *rébab* n'ait entonné le prélude. Au commencement des deux dernières mesures, tous les instruments sont successivement entrés en jeu, et quand tombent les coups de *kendang* et le coup de *gong*, le prélude se termine et le *lagou* commence.

Il est difficile de dire au juste quel est le nombre des *lagous;* il y en a qu'on trouve tout aussi bien dans les provinces occidentales, le Java proprement

1. Sorte de chants épiques.

2. Des faits analogues se produisent dans les orchestres de tziganes, dont les musiciens seraient souvent incapables de lire une note de musique, et arrivent, par instinct, à une prodigieuse perfection en improvisant sous la direction de leur chef.
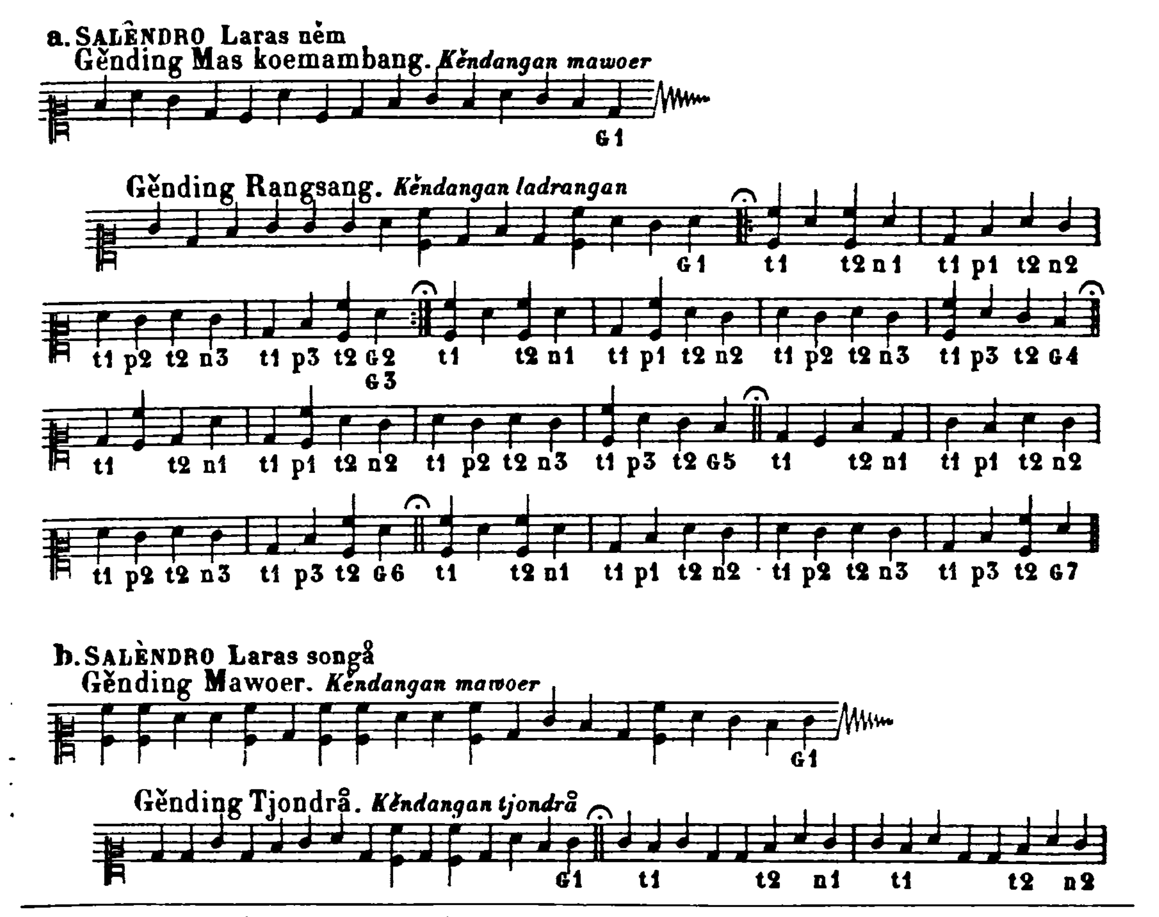
dit, que dans le territoire *Soundanais*; quelques-uns des Soundanais sont connus parmi les Javanais et plusieurs des derniers sont connus chez les Soundanais. Du reste, presque chaque résidence a ses *lagous* particuliers. Le Javanais connaît le *lagou alous* et le *lagou kasar;* ces espèces se distinguent par une richesse et une prolixité plus ou moins grande de la mélodie.

Les belles harmonies que l'on peut remarquer dans une bonne musique de *gamelan* feraient supposer que les Javanais ont au moins quelques notions des principes de l'harmonie ; il n'en est rien : ce n'est pas l'intelligence qui guide l'oreille, c'est simplement l'instinct, ou peut-être le hasard qui fait trouver les harmonies.

Ce que nous apprécions surtout dans leur musique et ce qui pour nous est la chose principale, n'est pour eux qu'un simple accessoire. Chez eux, la variété et l'unité des rythmes, jointes à la sonorité des instruments dans le cadre d'un nombre pair de mesures, doivent donner la vie et la couleur à leurs mélodies.

L'harmonie proprement dite ne signifie pas grand'chose en elle-même; il n'y a qu'une succession de sons qui puisse parler. La répétition d'un même son peut suffire pour produire une mélodie, c'est alors le rythme qui en détermine le caractère, et l'harmonie ne servira qu'à en préciser la signification. Envisagée de ce côté, la musique javanaise, dans laquelle la mélodie très prononcée à cause du rythme est la chose principale, occupe, ou du moins mérite d'occuper, une place tout à fait supérieure.

L'analyse d'une seule composition peut nous donner une idée de toutes les compositions pour le *gamelan*. Après une courte introduction, on entend un thème que les joueurs varient 5 ou 6 fois de différentes manières; en doublant son rythme, le thème forme un passage qui nous conduit à un second thème. Après que ce second thème a été répété plusieurs fois, le premier thème reparaît. De nouveau, l'on trouve une petite phrase intermédiaire qui nous conduit à un troisième thème, lequel se répète, toujours avec des variations, plusieurs fois, après quoi le premier thème reparaît de nouveau et le morceau se termine par quelques mesures de ritardando. On voit que cette forme coïncide avec la forme de nos rondos; du reste, la construction des thèmes ressemble en tout à la formation des nôtres[1].
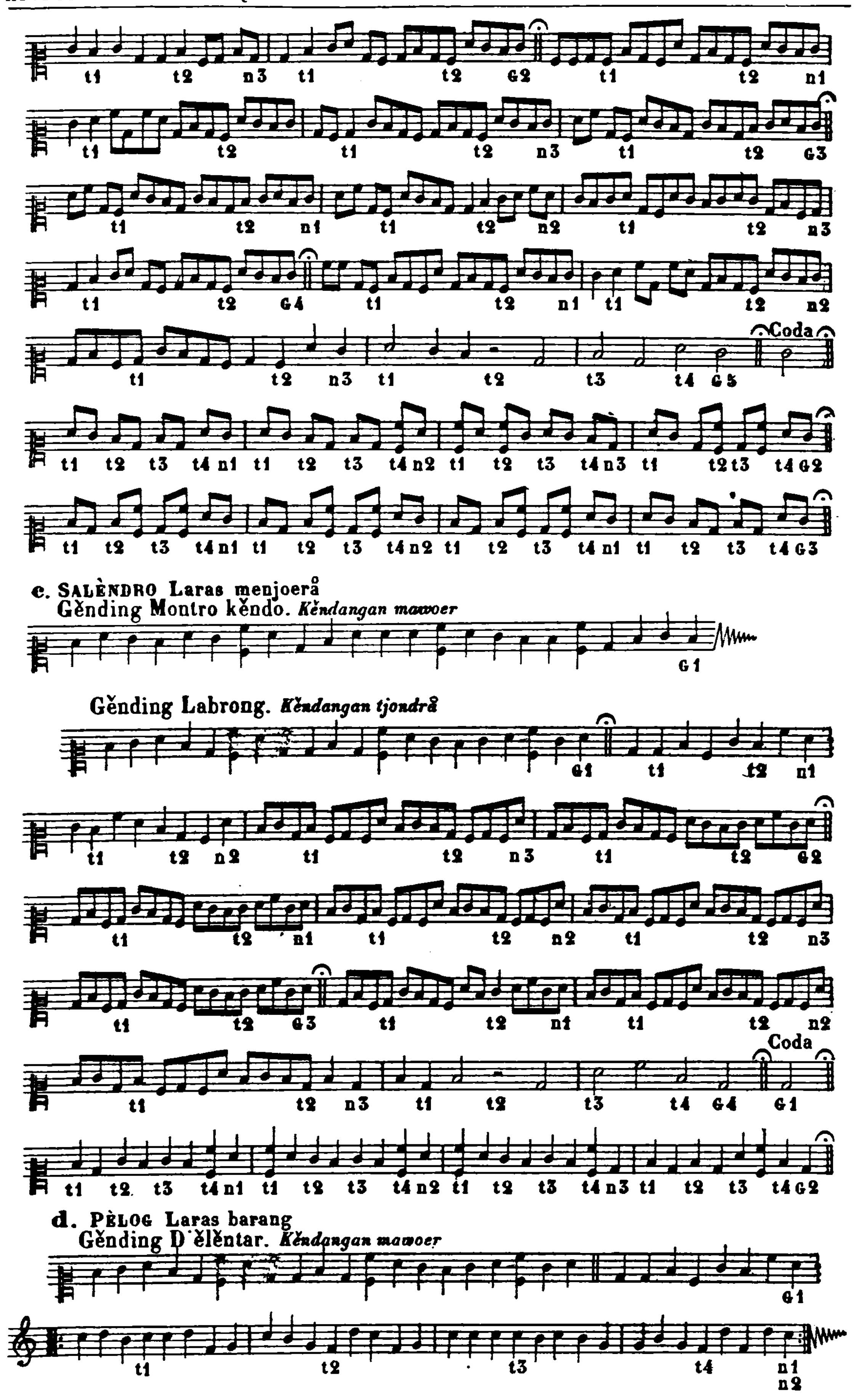


1. La composition musicale javanaise a la forme d'un *cantus firmus*. Ce *cantus firmus* est comme un cadre *baloungan* à divisions régulières marquées par les coups de *gong* (G), de *kempoul* (*p*), de *ketock* (*t*) et de *kenong* (*n*), instruments simples.
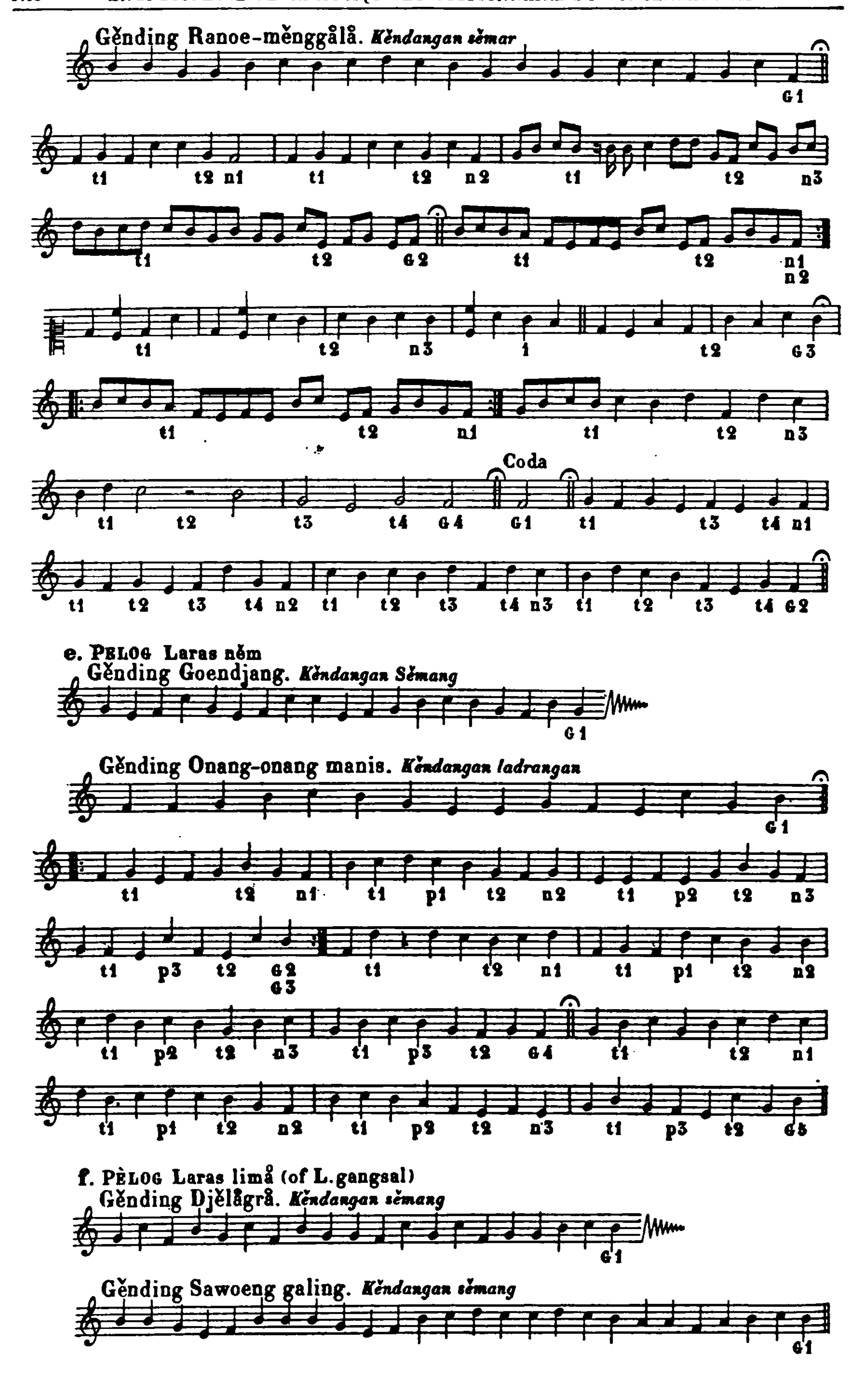
Le *baloungan* est divisé en phrases par des coups de *gong*, tandis que la subdivision de la phrase est indiquée par les instruments plus petits que sont le *kempoul*, le *ketock* et le *kenong*, et cela de façon différente, selon la nature du morceau.
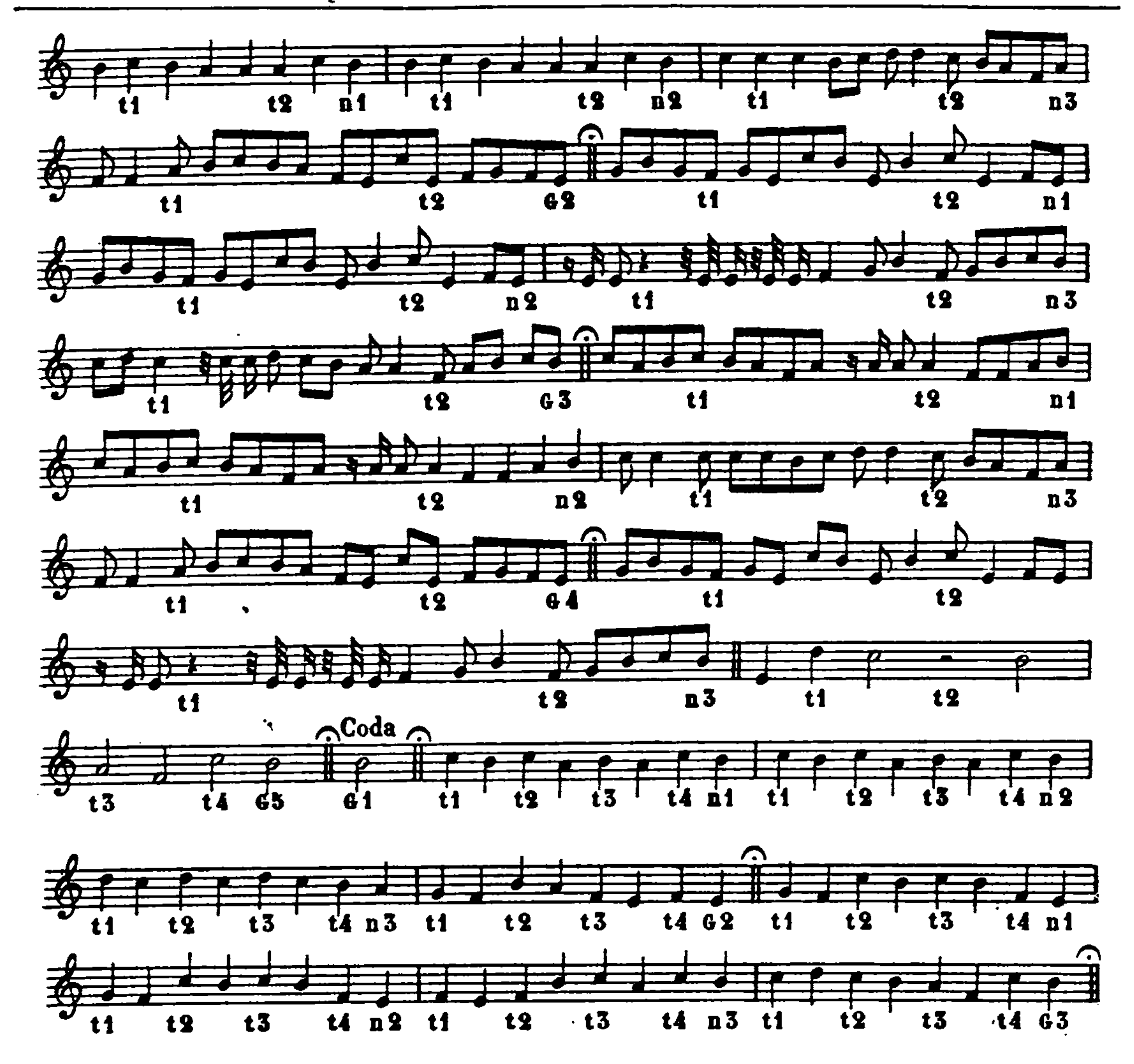
Ainsi, dans la deuxième phrase du Gending Rangsang (ex. *a*), comprise entre deux coups de *gong* (G_1, G_2), on compte trois coups de *kenong* (n_1, n_2, n_3), et dans la proposition qui va de *kenong* en *kenong*, on rencontre deux coups de *ketock* (t_1, t_2). Les indices numériques placés à côté des lettres qui représentent les instruments numérotent donc les interventions de ceux-ci.

Comme le professeur Land s'est servi de la notation européenne pour transcrire les mélodies javanaises, et comme, par suite, la répétition d'une phrase est simplement marquée par le signe habituel : ‖, il a indiqué deux coups de *gong* successifs par deux G superposés $\frac{G_2}{G_3}$. Les indices 2 et 3 qui suivent les deux lettres G marquent donc, respectivement, le second et le troisième coup de *gong* de la phrase. Il en va de même pour le *kenong* (*n*).

(Note communiquée par M. Sôryo Poutro de la Haye.)


Coda
c. SALÈNDRO Laras menjoerå
Gĕnding Montro kĕndo. Kĕndangan mawoer
Gĕnding Labrong. Kĕndangan tjondrå
Coda
d. PÈLOG Laras barang
Gĕnding D'ĕlĕntar. Kĕndangan mawoer


Gĕnding Ranoe-mĕnggålå. Kĕndangan sĕmar
Coda
e. Pelog Laras nĕm
Gĕnding Goendjang. Kĕndangan Sĕmang
Gĕnding Onang-onang manis. Kĕndangan ladrangan
f. Pèlog Laras limå (of L. gangsal)
Gĕnding Djĕlågrå. Kĕndangan sĕmang
Gĕnding Sawoeng galing. Kĕndangan sĕmang



Ce qu'il y a d'extraordinaire dans ces mélodies, c'est la manière dont les tons se suivent; la raison en est la construction des gammes javanaises et l'étrange manière dont les différents instruments varient ces mélodies. Comme nous l'avons dit, l'harmonie ne dépend que du hasard, puisque chaque exécutant varie le thème de la manière qui convient le mieux au caractère de l'instrument dont il joue. Le chef joue la mélodie simple sur le *rébab;* le *souling* double la mélodie en la paraphrasant tant soit peu. A côté de ces deux faibles représentants de la mélodie proprement dite, 6 instruments représentent le rythme; il est vrai qu'ils suivent la mélodie, mais de très loin; leur devoir est, pour ainsi dire, de vérifier la mélodie par le mouvement du rythme. Les sons auxiliaires des *gongs* et d'autres instruments se font fortement remarquer. La pauvre mélodie est comme noyée dans cette mer de sons; de temps en temps seulement, elle montre un bras ou une main pour prouver qu'elle est toujours là. En est-il autrement dans notre musique moderne?
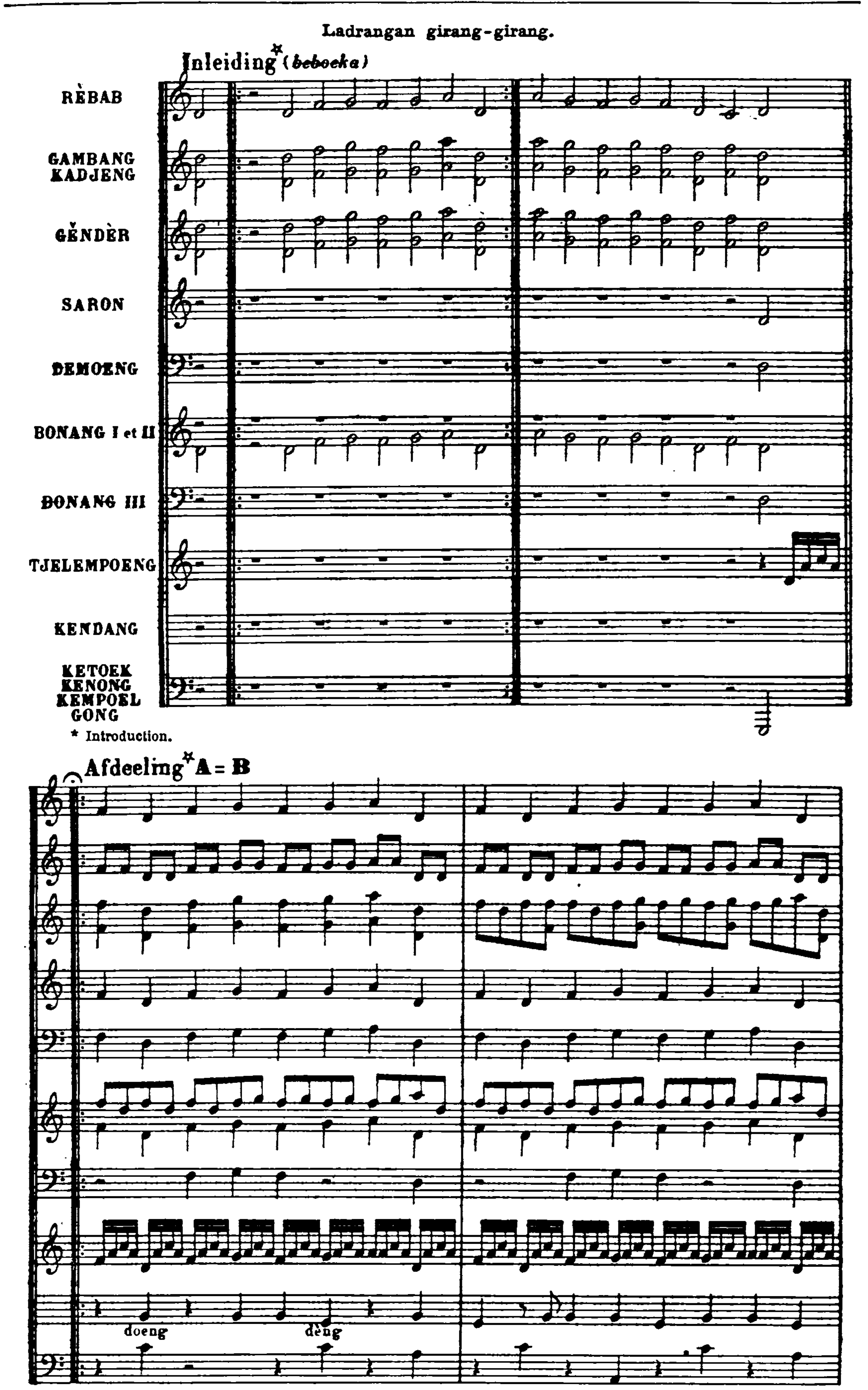
Les Javanais ne connaissent pas l'écriture de la musique sur la portée. Plus loin, en parlant de la musique chez les habitants de Bali, nous verrons que dans ces régions on a découvert, sur des feuilles de *ontar* (palmier), certains signes, certaines marques qui indiquent les tons; ces signes sont semblables aux neumes qu'on inscrivait, en Europe, au-dessus des syllabes pour indiquer la hauteur et la liaison des notes, à partir du IVe jusqu'au XIe siècle, c'est-à-dire jusqu'à l'invention de la portée. Dans ces derniers temps, on a noté, d'après une méthode toute spéciale, les mélodies les plus connues, laissant aux exécutants le soin de reproduire ces mélodies avec des variations sur leurs instruments.

Quelques-unes de ces mélodies ont été transcrites dans notre notation musicale La notation originale donnait les noms des tons les uns au-dessus des autres; à côté de la mélodie étaient écrits les coups de *gong*, qui indiquent la division de la mélodie, plus les termes techniques décrivant la manière d'exécution.

Une autre manière consistait à ne nommer que l'initiale du ton en y joignant des figures graphiques pour démontrer le mouvement ascendant ou descendant de la mélodie.
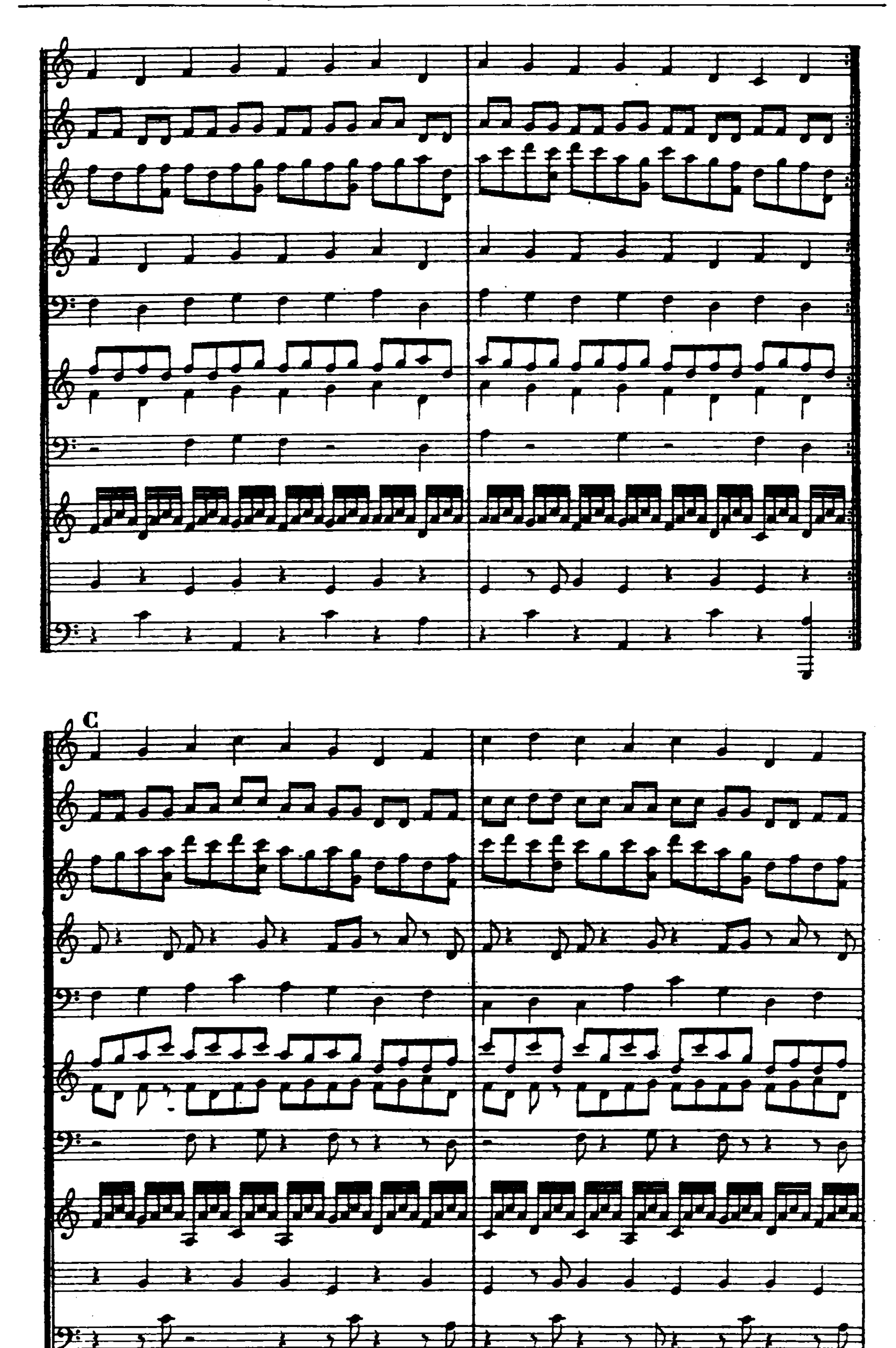
Il était impossible de transcrire les mélodies en notre notation musicale, d'après ces manuscrits. C'est alors qu'un des meilleurs musiciens de la cour de Djokjakarta a reconstruit une partition d'une petite composition, dans le mode *salendro,* nommée *Ladrangan girang-girang,* que nous reproduisons ici :
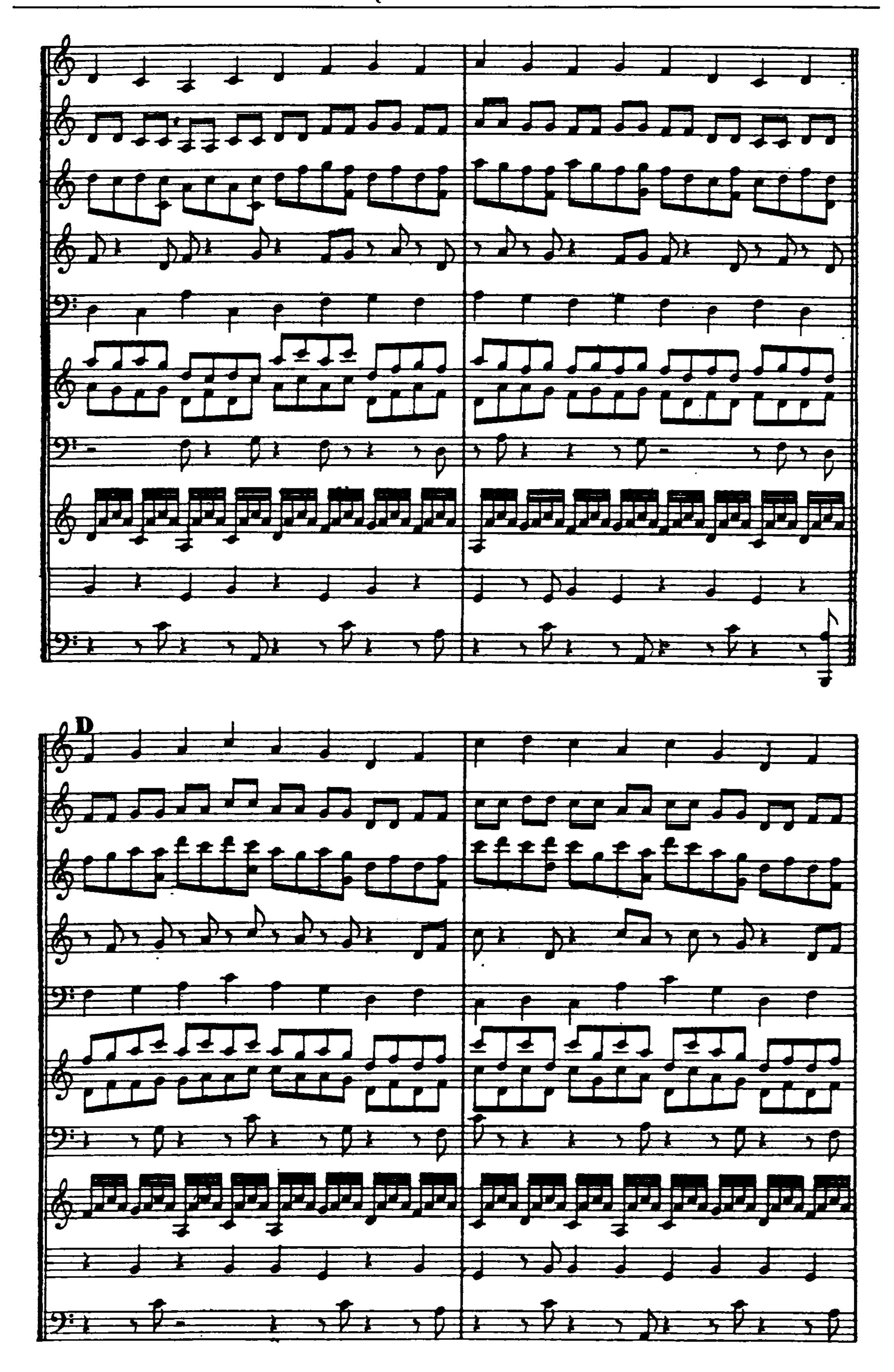
Ladrangan girang-girang.
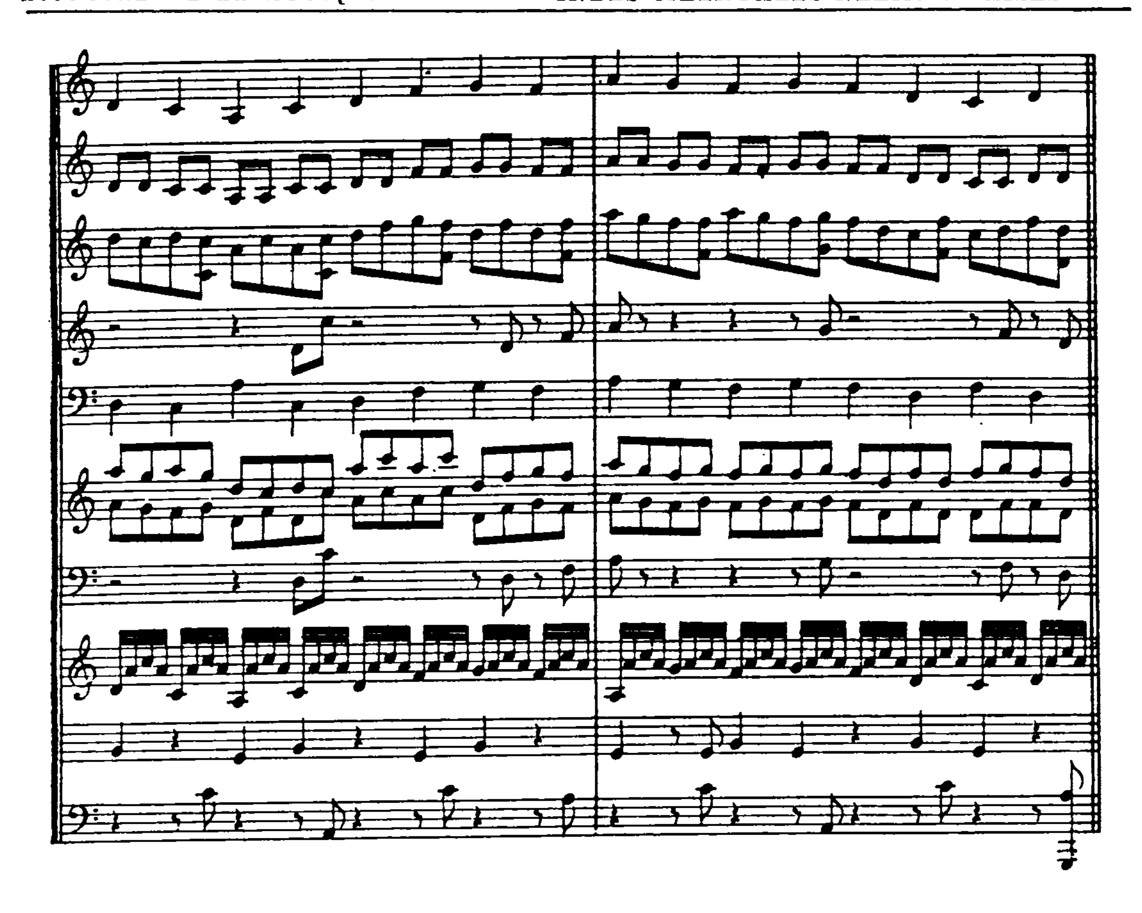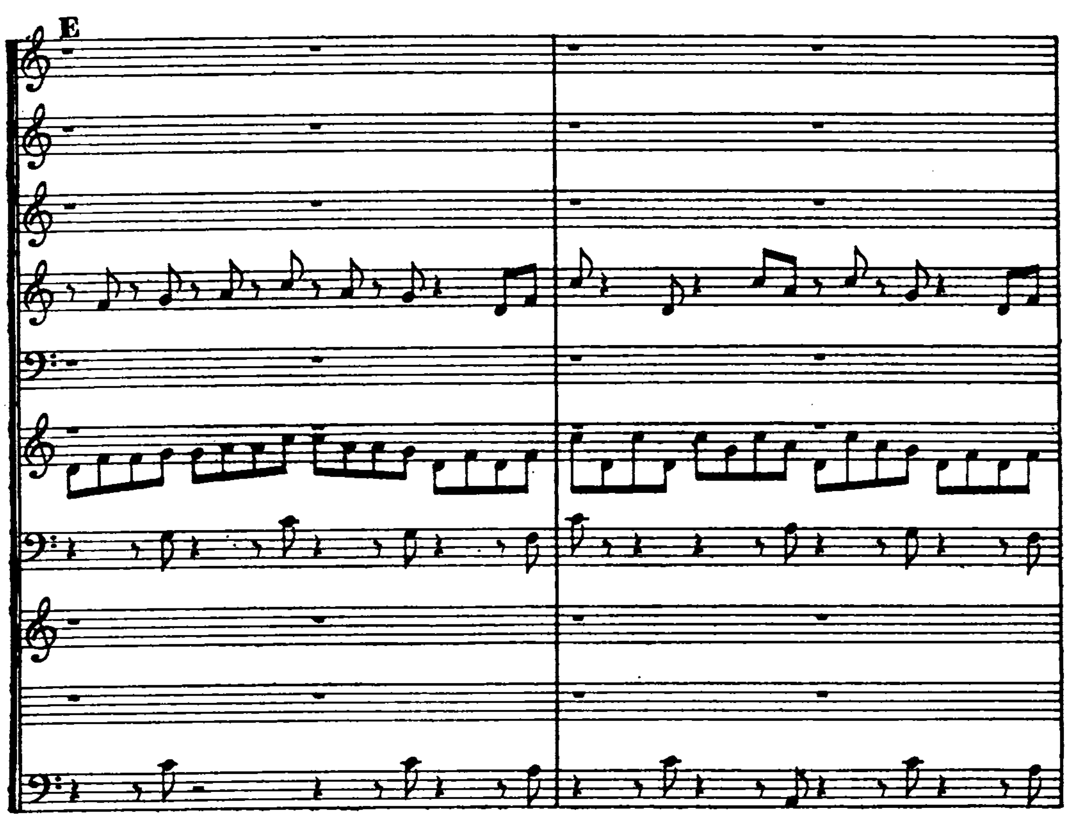


* Introduction.
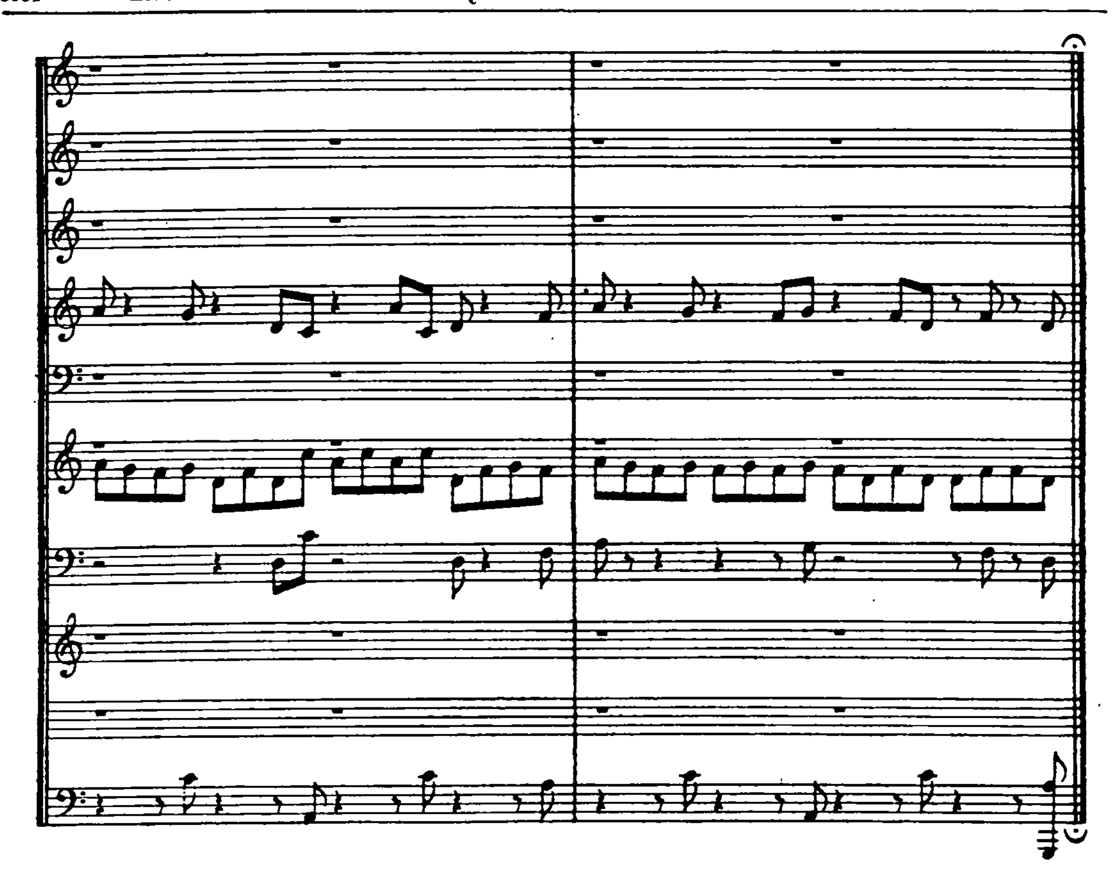
* Partie.


C


D




E



En outre, nous possédons une partie d'une partition d'une œuvre, connue chez les Soundanais sous le nom de *Kebodjere-Barang*, et 45 morceaux de musique écrits originairement avec des paroles, tant dans le mode *salendro* que *pelog*, en différents *laras*. Les mélodies javanaises transcrites jusqu'ici en notre notation sont de beaucoup inférieures à ces diverses pièces. Maintenant, nous connaissons non seulement approximativement la mélodie, mais aussi la manière de faire concorder celle-ci avec les accompagnements, et — chose importante pour ces compositions — le nombre et l'endroit des coups de *gong*. Ce qui nous manque encore, c'est la science exacte de ce que font entendre les instruments qui paraphrasent et qui ornementent la mélodie. Ces paraphrases, étant des improvisations des exécutants, varient continuellement; tantôt elles relient entre eux les tons dont se compose la mélodie, tantôt ce sont des échelles montantes ou descendantes que l'on entend; ce qui est sûr, c'est que, pour cette espèce de musique, toutes ces fioritures sont de la plus grande importance.

Grâce à la transcription en notre notation, il nous est donné de pouvoir nous rendre plus ou moins compte de la manière dont les différentes parties de l'orchestre javanais sont en rapport entre elles. Disons d'abord que le fil mélodique de toute composition musicale se compose de petites parties d'égale longueur, et qui toutes se terminent par un coup de *gong* sur la dernière note. Chaque partie est subdivisée en 2 ou 4 coupures, se composant chacune de la quadruple répétition de deux notes du thème. A la fin de chaque coupure, le plus souvent à la moitié ou au quart de la phrase, un coup de cymbale se fait entendre, ce qui sert de guide à l'oreille comme une espèce de ponctuation pour suivre les petites phrases mélodiques, même quand le mouvement change. Le *Ladrangan girang-girang* se compose donc de 4 parties égales, en dehors de l'introduction. La pièce commence par une phrase de 8 notes, laquelle se répète avec omission de la première note, et à laquelle correspond une seconde phrase de même longueur. Cette introduction se fait sur le *bonang* du milieu, doublé en octaves par le *gender* et le *gambang*. Sur la dernière note, il y a un coup de *gong* et un renforcement de basse. Le même thème est repris absolument dans le même rythme par tous les instruments, avec ornementation dans les instruments les plus hauts, avec des omissions dans la basse *bonang*, et interpointé par le *kétouk*, le *kempoul*, le *kenong* et le *gong*. Trois fois on entend la première moitié et une fois la seconde; par conséquent, la première partie tout entière se compose de 4 × 8 notes du thème. Elle se répète, et ainsi nous arrivons au troisième coup de *gong*. Dans la seconde partie, le *saron* joue le même thème, mais avec des changements rythmiques, tandis que le *bonang* du milieu ornemente le thème et que le *bonang*-basse varie son accompagnement. En même temps, les instruments les plus hauts font entendre un autre thème de 4 coupures différentes. Dans la 3e partie, ce thème est repris par les instruments du milieu. Il devient alors thème principal. Dans la dernière partie, les instruments du haut se taisent, et les autres répètent plus ou moins librement ce qu'ils avaient joué dans la partie précédente. On voit donc que pendant toute la première moitié le sentiment, l'idée vont en grandissant, pour aller en mourant dans la 2e moitié. Souvent on obtient des effets surprenants par le changement soudain du *forte* au *piano*. Lorsque le *dalang* nous parle d'un

combat qui se livre dans le lointain et dont les bruits guerriers se rapprochent, on dirait que le *gamelan* s'est tu et que c'est le son de la musique martiale qui arrive jusqu'à nous.

Tandis que, pendant bien longtemps, nous avons dû nous contenter de descriptions plus ou moins vagues, ou de particularités ethnographiques, nous avons actuellement des données bien plus exactes sur la musique javanaise. L'examen de cet art fit naître l'intérêt, et l'intérêt conduisit à l'appréciation. Jusqu'ici, quand un Européen parlait de la musique javanaise, il déclarait que cette sonnerie ne manquait pas de suavité, entendue à distance; mais, de nos jours, elle est bien mieux appréciée. Ce n'est qu'à la longue qu'on apprend à l'estimer à sa véritable valeur. Ce n'est que peu à peu que notre oreille, gâtée par l'influence pernicieuse des fausses relations de notre gamme bien (?) tempérée, s'accoutume aux intervalles du système de là-bas; en outre, nous ne saurions avoir une opinion sur cette musique, avant de nous être accoutumés à cet autre trait de caractère de la musique javanaise qui est de ne pas appuyer sur le commencement, mais sur la fin des mesures[1].

Un *gamelan* comprend à peu près 24 joueurs (*niogos*) qui s'assoient par terre, avec leurs instruments près d'eux.

Toutefois, on trouve rarement un orchestre aussi complet à Java; ce n'est guère que dans les cours princières, auprès des sultans, qu'on rencontre des *gamelans* aussi complets.

Selon le but auquel il doit servir, la composition du *gamelan* subit quelques modifications; on supprime, on ajoute, on remplace des instruments; les *gamelans* ne se composent pas toujours d'instruments de toutes les espèces, et le nombre d'instruments de chaque groupe n'est pas toujours le même. Ainsi, il y a des *gamelans* qui comptent parmi leurs instruments des séries de cloches ou de clochettes suspendues à un tréteau (*gayor*), mais on aurait tort d'énumérer ces carillons en général comme appartenant au *gamelan*.

Quelques *gamelans* ont des instruments en nombre moins grand et moins varié, de dimensions plus grandes; du reste, les deux modes *salendro* et *pelog* exigent une distribution différente. Ainsi, on a pu distinguer jusqu'à vingt sortes de *gamelans* différents, sur l'existence et la composition desquels les experts locaux ne sont pas d'accord. Le *gamelan* sert dans toutes sortes de circonstances, il n'y a pas d'événement de quelque importance où il ne soit présent. On peut, sans exagérer, dire qu'il est inséparable du *wayang* (projection des ombres de marionnettes articulées sur un écran de toile blanche). On sait aussi qu'il joue un grand rôle dans la célébration des cérémonies religieuses. De plus, on peut l'entendre au nouvel an javanais, dans les tournois, les cortèges militaires, dans les parties de *rampok* ou de combat avec le tigre; il conduit le cortège nuptial tout le long de la route, soutient par sa musique le chant et la danse des danseuses et résonne aussi bien lors de l'accomplissement d'un vœu qu'aux fêtes qui se célèbrent lors de la circoncision et lors du 7e mois de la première grossesse. Il est donc très difficile de dire combien d'instruments et quels instruments il faut pour former un *gamelan*.

Les danseuses publiques ont l'habitude de placer quelque part sur la route un trépied, sur lequel elles posent une petite lampe, et c'est autour de cette lampe qu'elles exécutent leurs exercices chorégraphiques. Les instruments qui accompagnent ces danses (*tandak*) sont le *kétouk*, le *rébab*, le *kendang* et le *gong*; on appelle cette combinaison *kétouk kilou*.

Il y a une combinaison un peu différente dans laquelle le *rébab* est remplacé par le *gambang* et souvent le *gong* par le *goumbang*; cette combinaison s'appelle alors *terbang*; c'est surtout dans la partie occidentale de Java que ces deux combinaisons avec un corps de ballet forment ce qu'on appelle *rombong rouggèng*. Si l'on compte encore ces orchestres comme rentrant dans le cadre des *gamelans*, il faut avouer qu'ils en constituent l'extrême limite inférieure. C'est un petit orchestre de danse, comme nous en avons chez nous.

Le *goumbang* dont nous venons de parler, et qui est censé remplacer le *gong*, en est un remplaçant à bon marché; il consiste en un gros bambou, fermé en bas par le nœud; dans ce bambou, il y en a un autre plus mince, ouvert à ses deux extrémités. Quand on souffle dans le bambou mince, un son sourd et profond se produit. Le joueur, qui est assis par terre, l'instrument dans une position inclinée devant lui, peut en modifier le son en déplaçant le bambou mince très lentement de haut en bas dans le tuyau; le gros bambou est quelquefois remplacé par une cruche en pierre.

Un autre remplaçant du *gong* est le *martawan*, pot en grès, au-dessus duquel, à une distance de 5 à 6 centimètres, on suspend un morceau de fer, qu'on frappe avec un *tabouh*.

Dans la province des Préanger on rencontre quelquefois une combinaison d'instruments très exceptionnelle : un bambou, mesurant 2 mètres, placé horizontalement, sur lequel on a jeté une corde, porte à chaque extrémité une botte de *padi*, du riz dans l'épi. Deux hommes portent le bambou, et pendant la marche, la corde, qui frotte le long du bambou, produit un son plaintif, accompagné par le son des flûtes de Pan des porteurs et du *goumbang* dont joue un troisième musicien. Le plus souvent, ces musiciens sont des gens dont la récolte a été mauvaise et qui espèrent se tirer d'affaire en demandant la charité aux personnes bienveillantes. C'est à peine si, en parlant du *gamelan*, nous osons parler de cette dégénérescence; on l'appelle *rengtrong*. C'est un instrument de mendiants.

Un des instruments les plus importants est l'*Angkloung*. Dans la partie orientale de Java l'*angkloung* remplace dans le *gamelan* les *bonangs* et les *sarons*. Il ne produit pas exactement le même son que les timbales et les lames en métal, mais il faut en avoir entendu les sons quasi métalliques pour croire qu'un instrument de si peu d'apparence puisse produire une sonorité pareille. La vraie patrie de l'*angkloung* n'est cependant pas l'orient, mais l'occident de Java, notamment les provinces de Bantaam et des Préanger. C'est un des instruments, sans aucun doute les plus anciens, d'une origine difficile à découvrir et qui est resté en honneur auprès de la population de la partie occidentale de Java. Il se compose de tuyaux de bambou de longueur et de circonfé-

1. Note de M. Sòryo Poutro. On consultera sur la musique javanaise :
1° Deux livres en langue javanaise sur la musique instrumentale et les instruments, de l'édition Weida Poestaka à Weltevreden (Batavia);
2° Des articles de la revue *Mudato*, 2° fascicule, Amsterdam;
3° *Koloniale studiën*, par J. Brands Buys;
4° Des articles par Linda Bandara dans *De Taak*.

rence inégales, coupés à leurs extrémités supérieures en biseau, comme une plume d'oie, et enfilés de côté à un bambou horizontal. L'extrémité inférieure des tuyaux, qui parfois sont laqués et ciselés avec soin, est fermée par le nœud; au-dessus de ce nœud, il y a deux parties saillantes correspondant à des trous carrés pratiqués dans un bambou placé en travers. Quand on secoue l'appareil, les tuyaux peuvent se balancer en deçà et en delà jusqu'à une distance égale à la dimension des trous du bambou inférieur, et ainsi les parties saillantes se heurtent contre la paroi du bambou, perpendiculairement à ses fibres. Ces secousses mettent en vibration la colonne d'air dans le tuyau qui se balance; la hauteur du son dépend de la forme, de la longueur et du calibre du tuyau, ainsi que de la force du mode de secousse. L'appareil tout entier est contenu dans un châssis de bambou dont la grandeur dépend du nombre des tuyaux. Les grands instruments ont jusqu'à 15 tuyaux. Les grands et les petits diffèrent quelquefois de deux octaves. Quand on s'en sert dans le *gamelan*, et qu'ils y remplacent les instruments en métal, on ne saurait vraiment les ranger parmi les instruments à sons indéterminés, bien qu'en général on ne soit pas tout à fait fixé sur les sons que les tuyaux représentent. Toutefois, il est possible d'accorder cet instrument assez juste, et il est probable qu'on ne néglige jamais de l'accorder tant soit peu, comme semblait le prouver un instrument destiné à l'Europe et qu'on avait accordé à cette intention; il rendait, en effet, à peu près notre gamme diatonique. Les grands tuyaux donnent un son qui est beau, moelleux et semblable à une cloche; pour les plus petits, le son n'est pas seulement plus faible, mais il dégénère en un carillon et un cliquetis qui ressemble bien peu à de la musique.

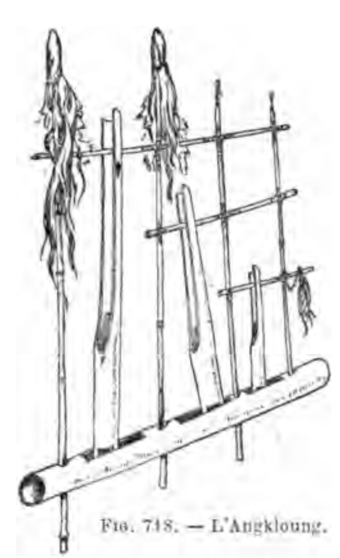


Fig. 718. — L'Angkloung.

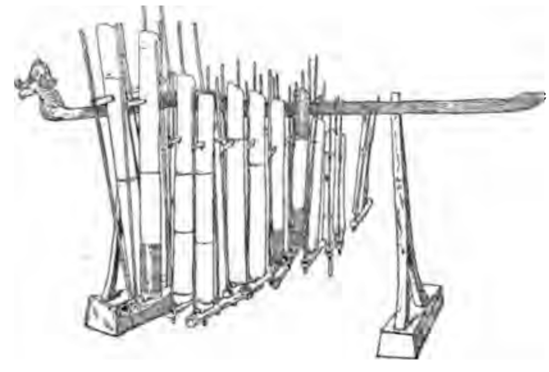


Fig. 719. — L'Ankloung.

Quand les tuyaux pendent absolument libres, l'instrument, secoué, produit simultanément autant de sons qu'il y a de tuyaux. En tenant et en lâchant à tour de rôle quelques tuyaux, tout en secouant l'instrument dans un rythme quelconque, on peut obtenir un certain effet musical.

On joue quelquefois de l'*angkloung* seulement avec accompagnement de *souling*, mais le plus souvent on réunit un certain nombre de ces instruments, de grandeur différente, pour en former un orchestre. Cela se fait de deux manières.

La première manière consiste en une réunion de douze *angkloungs*, ou même plus, de grandeur moyenne et petite. On les pend à un bambou horizontal, de façon que les instruments soient à la portée des joueurs, dont chacun s'occupe de quatre ou cinq instruments. Il faut des joueurs d'une très grande habileté; ils jouent des *angkloungs* comme nous venons de le décrire. Quelquefois on ajoute à ces *angkloungs* le *rébab*, le *kendang* et le *souling*, jamais des instruments en métal; ainsi complété, l'orchestre des *angkloungs* peut imiter le *gamelan*, mais jamais à s'y tromper. Pour bien juger du charme que ce simple instrument peut exercer sur l'auditeur, il faut l'entendre dans son bel entourage.

On ne saurait porter un jugement aussi favorable sur la seconde manière de jouer de l'*angkloung*, laquelle ne nous rappelle en rien le *gamelan*. Ici, chaque instrument a son instrumentiste, qui, suivant sa dimension, le tient à la main ou le porte pendu à l'épaule par une corde. Dans cette disposition, on part en cortège, précédé de chanteurs et de danseurs, qui sautillent en secouant de petits *angkloungs* pour marquer la mesure; derrière eux, vont les joueurs, par rangées de trois ou quatre. Cet orchestre, qui peut faire un tapage horrible, exige un tambour, portant le nom de *dog-dog*, qui est une véritable onomatopée; le tambour n'est tendu que d'un côté seulement. Il y a de l'unité dans les mouvements de ce jeu; on observe scrupuleusement les indications du danseur qui précède, on secoue les instruments lentement et doucement, ou bien fortement et avec célérité, avec de grands ou de petits intervalles, tout comme la pièce de musique l'exige. Avec cette musique instrumentale, on chante et on récite des *pantouns*, contenant toutes sortes d'allusions, souvent inintelligibles même pour ceux qui comprennent parfaitement le soundanais. Quelquefois, au lieu d'un cortège, les joueurs forment un cercle, dont ils regardent le centre, et c'est dans ce cercle que se meuvent les danseurs; quand la représentation l'exige, les joueurs exécutent un demi-tour à gauche ou à droite, et font le tour du cercle en marchant en mesure, devancés par les danseurs avec les petits *angkloungs* et le *dog-dog*.

Au récit des poèmes épiques et des glorieux faits d'armes de leurs ancêtres il se manifeste, tant chez les joueurs que dans le public, un immense enthousiasme. Au temps où l'on se racontait encore les exploits des troupes de Padjadjaran, dont les musiques se composaient d'*angkloungs*, on considérait cet enthousiasme comme nuisible à la paix de l'Etat; aussi, sans interdire absolument ces représentations, cherchait-on à en limiter le nombre. On prétend que chez les Badjouïs, on ne jouait de l'*angkloung* à 3 tubes et avec 3 ou 4 instruments, que lorsqu'on semait le riz sacré dans les terres saintes (*nouma serang*).

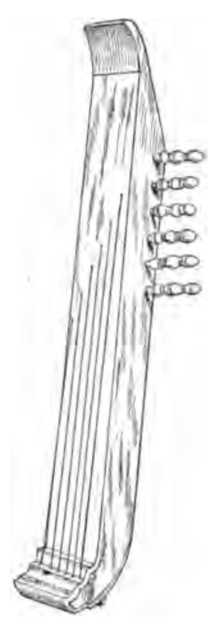
Avant de terminer la description des instruments qui, régulièrement ou exceptionnellement, occupent une place dans le *gamelan*, nous avons encore à

parler d'un objet qui équivaut aux plaques de fer de la boîte du *wayang;* c'est une petite banquette sur laquelle est fixée une plaque en bronze cannelé; en raclant cette plaque avec une barre de métal, elle fait entendre un bruit pénétrant et sec. Est-ce qu'Ambros aurait eu connaissance de cet instrument, quand il écrivit dans son *Histoire de la Musique :* « Dans l'île de Java la musique devient sombre et barbare, de sorte qu'ici on en perd définitivement la trace? »

Il est impossible, même approximativement, de déterminer l'époque à laquelle remonte le *gamelan.* Le plus vieux modèle qui existe encore, le *kjahi mounggang,* date d'au moins quatre siècles, et la rude simplicité de sa composition, qui est la cause de sa sonorité défectueuse, prouve que l'orchestre javanais s'est graduellement développé depuis des siècles et peut avoir eu pour origine un simple instrument à percussion. Du moins ce *kjahi-mounggang* ne se compose que d'instruments de cette sorte, c'est-à-dire de 3 *rantjakans,* timbales qui ont la forme des *bonangs* actuels, 2 tambours au moins, 2 *gongs,* 1 *kenong* et 2 petits *bendés,* enfin une paire de disques résonnants, un *ketjer* ou *rotjek.* La musique qu'il fait entendre n'est qu'une répétition à l'infini du son fondamental de la tierce et de la seconde majeures. A en juger par son plus grand développement, qui se manifeste par le plus grand nombre de tons et des instruments, il faut présumer que le *gamelan pelog* est de date plus récente que le *gamelan salendro,* car tout développement demande du temps. Dans sa forme la plus simple, le *salendro,* d'après la tradition javanaise, date du temps des plus anciens Hindous. Comme il n'y a aucun fait qui prouve que le *wayang* javanais a été emprunté aux étrangers, ou aurait pris naissance sous des influences étrangères, il n'y a d'autre part aucune raison pour chercher au dehors l'origine de la musique qui accompagne ce jeu de marionnettes. L'histoire du *wayang* nous montre que c'est grâce au perfectionnement de celui-ci que le *gamelan* s'est développé de plus en plus. Il est probable que le *gamelan* de village n'a suivi que de loin le perfectionnement continu du *gamelan* de la cour. Vers l'an 1360, une représentation de *wayang beber* eut lieu dans le kraton (palais) de Madjapahit, avec accompagnement de *gamelan;* en dehors du kraton, l'accompagnement n'embrassait que le seul *rébab.* De ces faits il résulte qu'on a tout lieu de croire que le *gamelan* est d'origine javanaise et qu'il doit surtout son développement continu au développement du *wayang.*

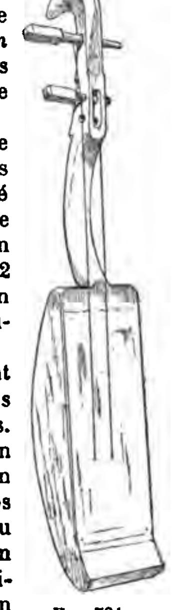
Nous terminerons notre aperçu sur le *gamelan* en parlant des instruments que l'on trouve dans l'île de Java, et qui n'en font pas partie. En premier lieu, nous rencontrons le *Tjaloung;* quoique ce soit un instrument à percussion, il ressemble par sa construction à l'*angkloung,* et, comme celui-ci, il est en usage chez les Soundanais. Le *tjaloung* se compose de 12 tuyaux de bambou, mesurant de 1/2 à 3 pieds, ouverts à leur partie supérieure et coupés en biais, fermés en bas par un nœud et pendus, à une certaine distance les uns des autres, à une corde tendue obliquement, de sorte que les parties inférieures des tuyaux forment une ligne droite. On les frappe avec un bâton résistant. On nous décrit une autre espèce de *tjaloung,* en usage dans le sud de Bantam. Cet instrument ressemble à une persienne avec de trop grands espaces, ou à une échelle de corde avec de trop petits espaces entre les douze lattes de bambou; il est pendu à une branche d'arbre; la plus grande latte a un mètre, la plus petite 50 centimètres de longueur; les grandes lattes sont placées en haut. Le joueur est assis; il attire la partie inférieure, l'attache à ses genoux et joue avec deux tuyaux de bambou; il tire, selon sa fantaisie, des sons assez harmonieux de son instrument. Dans les forêts des montagnes surtout, cela produit un effet splendide.

Dans les environs de Bantam, on trouve un autre instrument; c'est un instrument à cordes, le *Ketjapi :* guitare de composition primitive, de forme rectangulaire et allongée, ayant 1m,25 sur 5cm,12. Le corps, en forme de pirogue, en est creux; il a, en dessous, une fente rectangulaire assez longue; les 6 cordes en laiton sont attachées à un chevalet posé sur un des côtés courts; elles passent au travers de la table de résonance, qui est clouée sur l'instrument, et s'enroulent autour de 6 chevilles qui sont appliquées à travers l'une des parois les plus longues, ou bien trois à trois par les deux parois et entrant dans la boîte de résonance. L'instrument se tient dans la main gauche, et les cordes, pincées de la main droite, font entendre un son sombre, mais doux et touchant. Lorsque, le soir, dans les villages, le *toukang mantoun* chante, devant les habitants, les *pantouns* qui racontent la gloire de Padjadjaran, c'est le *ketjapi* qui l'accompagne. Il se peut que le *ketjapi* soit d'origine hindoue. Pourtant, ne perdons pas de vue que cet instrument ressemble le plus au *takigoto* du Japon, et au *ch'in* de la Chine, quoique ces instruments lui soient bien supérieurs au point de vue de la facture.


Fig. 720. — Ketjapi.

A côté de ce dernier, l'on trouve actuellement presque partout dans les Indes un autre instrument, appelé *Kacchapi*[1]. Cette guitare, en forme de banjo, a 5 cordes, 3 en laiton, 2 en acier; quelquefois, elle a en outre 2 cordes auxiliaires; sur le manche, on trouve 16 divisions indiquant la hauteur des tons.

Le *Tarawangsa* est un instrument dont on se sert chez les Soundanais et plus spécialement chez les Badouïs. On l'a comparé à une guitare, à un luth et à un violon; c'est au violon qu'il ressemble le plus; il a un corps creux en forme de sabot, avec un trou carré à la partie postérieure et un manche courbé dans une de ses moitiés, droit dans l'autre. Les 3 cordes en laiton naissent au milieu de la table; deux d'entre elles passent sur un chevalet, placé presque tout en haut de la table de résonance, pour aboutir à deux chevilles plantées dans le


Fig. 721. Tarawangsa.

1. En hollandais, *cither* ou *cithare.*

manche, tandis que la troisième corde[1] semble éviter le chevalet, et passe à quelque distance du manche pour aller trouver une troisième cheville beaucoup plus longue que les deux autres et située bien au-dessus de celles-ci. L'archet est une baguette de bambou, courbée et sous-tendue de crin.

Chez les Badouïs, le *kacchapi* et le *tarawangsa* se joignent au *souling* pour accompagner le chant de deux chanteurs, ordinairement deux garçons de 12 à 14 ans; le chant s'appelle *rendo;* les sons des instruments sont très harmonieux, mais en même temps très mélancoliques, et le tout a une certaine monotonie, qui d'ailleurs ne manque pas de charme. Souvent ces cinq exécutants viennent des montagnes des Badouïs dans les plaines de Lebak, pour faire entendre leurs mélodies lors des fêtes ou des cérémonies. Sans savoir exactement dans quels endroits on s'en sert, nous avons trouvé que dans l'île de Java on voit encore le *Ketoung-Ketoung*, cithare en bambou; c'est un instrument à cordes pincées, d'un usage répandu, et nous en donnerons la description plus loin.

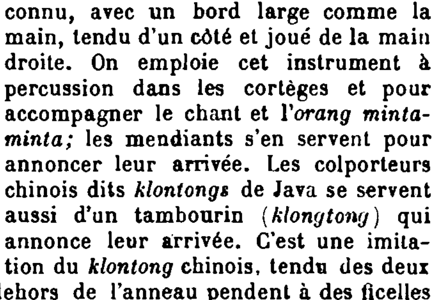


Fig. 722. Souling.

Le *Terbang* est le tambourin bien connu, avec un bord large comme la main, tendu d'un côté et joué de la main droite. On emploie cet instrument à percussion dans les cortèges et pour accompagner le chant et l'*orang minta-minta;* les mendiants s'en servent pour annoncer leur arrivée. Les colporteurs chinois dits *klontongs* de Java se servent aussi d'un tambourin (*klongtong*) qui annonce leur arrivée. C'est une imitation du *klontong* chinois, tendu des deux côtés; en dehors de l'anneau pendent à des ficelles deux petites boules en cire dure, qui frappent la peau quand on agite l'instrument. Avec ce dernier, nous avons atteint, on pourrait dire dépassé, la limite des instruments de musique. Il y a encore grand nombre d'objets qui font du bruit, sans avoir de caractère musical, savoir : les timbales pour chasser les bêtes fauves, les blocs en bois des maisons, *gardou*, qui annoncent un danger proche, les tambours qui appellent à la prière, le *gong* au moyen duquel le crieur public assemble son auditoire.



Fig. 723. — Terbang.

Les chants des Javanais ne comportent pas de notation musicale. Dans leurs récitations, les Javanais ne disent pas leurs poésies, ils les chantent. La poésie et le chant forment un ensemble indivisible; toute poésie est destinée à être chantée, toute lecture de poésie entraîne nécessairement le chant. Le rythme du poème détermine en même temps le rythme de la mélodie, et toutes les mélodies qui appartiennent aux poèmes ont un accompagnement qui peut se jouer avec le *gamelan*. Dans la poésie javanaise, on ne prête attention qu'au nombre des syllabes et aux sons terminaux, ce qui fait qu'avec un peu d'exercice le Javanais peut facilement improviser sur chaque mélodie qu'il connaît, pourvu toutefois qu'on n'exige pas trop d'art et qu'on ne soit pas choqué de voir une syllabe prendre trop d'importance aux dépens d'une autre qui peut absolument disparaître. Quant aux mélodies des *pantouns*, si mélodie il y a, rien n'en a jamais été écrit, à notre connaissance. On a écrit et publié, dans notre notation européenne, un grand nombre de *tembangs*, *sekar* (mélodies), de ces mélodies qui accompagnent la lecture des anciens poèmes épiques. Ces transcriptions ont été faites au cours même de la récitation par des auditeurs. De plus, nous possédons quelques poèmes javanais avec musique, destinés aux écoles, et une vingtaine de chansons servant aux jeux d'enfants; on les a entendus et notés plus tard. Ce n'est que par-ci par-là, spécialement dans les deux premières collections, qu'on peut reconnaître quelques traces des gammes originaires; pour l'étude du rythme, ils ne manquent pas d'intérêt.

Dans le *wayang*, le *dalang*, ou acteur en chef, n'est pas seulement orateur, mais aussi chanteur ; après que l'orchestre a fait entendre un prélude, il commence, chantant à moitié, à exposer sur un air un peu monotone l'intrigue de la pièce qui va suivre; le récit lui-même se fait en partie en langage ordinaire avec toutes sortes de modulations et d'inflexions de la voix, en partie d'un ton légèrement chantant, interrompu à chaque instant par un chant un peu plus soigné, et toujours accompagné par la musique instrumentale. Si l'on considère que le *wayang* provient des louanges et des chants qui, dans les temps reculés, célébraient les mânes du foyer, on s'explique sans peine que dans les représentations le chant se soit maintenu jusqu'à nos jours. Les auditeurs regretteraient sérieusement ces chants favoris; ce n'est pas leur contenu qui les intéresse, car les *soulouks*, par exemple, sont tous des strophes d'anciens poèmes javanais que ni le *dalang* ni le public ne comprennent; ce dernier n'apprécie que le rythme musical dans lequel on les récite.

Nous avons déjà parlé des *talèdèqs* ou chanteuses attachées au *gamelan;* généralement, ce sont en même temps des femmes publiques qui, dans les lupanars, prennent des leçons avec le laurah qui joue le *rébab*, pendant qu'une des autres femmes conduit le chant. La *talèdèq* chante sur diverses mélodies des parties du récit, de manière que chacune ait sa mélodie propre. Ainsi, par exemple, il est une strophe du Bratayouda qui montre le prince se rendant vers son habitation de nuit, la maison de *Yama-Widoura*, où il va trouver tout prêt à le recevoir : cette strophe se chante toujours sur la mélodie *kinanti;* les exemples de cette sorte ne manquent pas. Mais, de plus, les *talèdèqs* ont à exécuter toutes sortes de chants intercalés, qui n'ont aucun rapport avec le récit du *dalang;* dans ces moments-là, il semble que leur rôle consiste à distraire le public pendant les pauses.

Ordinairement, ce sont quelques lignes des *pantouns* ou *sairs* javanais, soundanais ou malais qu'elles chantent, savoir : deux lignes en langage figuré et deux lignes d'explication; souvent, elles inventent

1. L'instrumen représenté ici ne possède pas la 3e corde supplémentaire.

elles-mêmes les paroles qu'elles récitent. Mais, qu'elles parlent la langue classique ou le langage ordinaire, tout ce qu'elles font entendre est sans harmonie ; elles chantent en poussant de la voix et en criant, avec des vibrations de la gorge, des ornementations ou des floritures excentriques qu'on ne saurait ni décrire ni imiter. Celles qui exercent le métier pour leur propre compte ne valent pas mieux.

Les *tembangs* sont des poèmes que l'on récite sur un ton un peu chantant, avec accompagnement de *rébab* et de *gambang;* ils se terminent par le coup de *kendang* et de *gong* usuel ; ces poèmes sont divisés en plusieurs séries de chants. L'exécution musicale des *tembangs*, le *nembang*, peut se faire tant par des danseuses que par des hommes ; elle a lieu après la danse d'un *lagou*.

Bien différents de ces chanteuses publiques sont les choristes masculins et féminins qui, au cours des sultanats, accompagnent à l'unisson la danse des *serimpeis* et des *bedoyos*, et qui, avec le *dalang* comme chef, expliquent la signification des danses qu'on exécute. Ces chanteurs et chanteuses sont pris parmi les employés de la cour, d'une noblesse inférieure, ils sont placés, les hommes derrière le *dalang* et son livre, les femmes tout près des danseuses avec un manuscrit à leur propre disposition.

Sumatra. — Commençons par le nord. On trouve dans le pays d'Atjeh (Atcheh) quatre orchestres différents :

1° L'orchestre *thouling*, se composant d'un *thouling*, espèce de flûte, d'un *tambau*, tambour à main, et de deux *tjanangs*, cymbales en laiton ;

2° L'orchestre *geundrang*, se composant d'un *throene*, espèce de clarinette, et de deux *geundrangs*, tambours ;

3° L'orchestre *hareubab*, se composant d'un *hareubab*, espèce de violon, et de deux ou de plusieurs *geundoumbas*, espèce de tambour à main ;

4° L'orchestre *bioula*, se composant d'un *bioula*, un violon, de 5 ou 6 *dabs*, petits tambourins, d'un *gong*.

Le premier orchestre sert pour l'accompagnement des combats de taureaux et d'autres jeux.

Le second orchestre sert pour l'accompagnement des cortèges, plus spécialement du cortège vers la tombe sacrée.

Le troisième orchestre accompagne la récitation des *pantouns* d'Atcheh.

Le quatrième orchestre, ainsi que le troisième, accompagne les *pantouns* d'Atcheh, mais, en outre, l'on s'en sert pour accompagner les *pantouns* des Malais.

Le talent musical des Atchinais est peu développé, le sens de la mélodie leur manque absolument. On dirait que chacun joue à sa propre manière, sans s'inquiéter le moins du monde de ce que son voisin fait entendre. La justesse d'intonation les intéresse fort peu. Ce qu'ils désirent surtout, c'est faire beaucoup de bruit; aux sombres sons des tambours se mêlent les lamentations polyphones des instruments à vent.

Outre les instruments que nous venons d'énumérer, on trouve encore dans ce pays le *bangthi*, flageolet de bambou, le *rapana*, tambourin, le *wa*, petite flûte d'enfants, et finalement une petite flûte traversière faite de la gaine du pinang.

Il y a une espèce de musique pour laquelle l'on ne se sert pas d'instruments de caractère musical; c'est ce qu'on appelle le *tob alée*. C'est la nuit, lors de la pleine lune, que de jeunes femmes se réunissent et produisent une musique souvent agréable en frappant de petits bâtons le bloc à riz. En maint endroit, à Sumatra, on peut entendre cette musique singulière.

A Atcheh, on chante notamment à l'occasion de la cérémonie religieuse appelée *rateb*. En cette circonstance, tous les croyants fredonnent des formules religieuses, comme la confession de foi, l'énumération des noms de la divinité, les louanges d'Allah et de son prophète; le *rateb* de Shaïkh Samman, qui est en usage à Atcheh, se distingue par un certain bruissement, qui fait un vacarme énorme et doit produire un transport mystique. Dans les pauses, une ou deux personnes récitent le *nasib*, des *pantouns* en langue malaisienne et d'autres langues, des contes et des discours en prose ou en vers; les autres se joignent au refrain ou crient entre deux récitations : *Allah hou lahou, sikihihi*. A côté du véritable *rateb*, on trouve à Atcheh des représentations qui sont des imitations en caricature de cette cérémonie religieuse, qu'on l'appelle *rateb thadati*. Quinze à vingt personnes exécutent ces charges, dans lesquelles un beau garçon, habillé en femme, joue un grand rôle.

Pour la récitation des *pantouns* d'Atcheh, c'est généralement une femme ou bien un garçon habillé en femme qui chante; il exécute en même temps des pas de danse, ou plutôt il fait des mouvements avec la partie supérieure du corps ; en outre, un homme fait des farces, et quelquefois les musiciens chantent ou remplacent la femme dans les chants; parfois aussi la récitation est faite par les musiciens ou par le chef d'orchestre, le même qui tient la partie de violon. La série de *pantouns* exécutés ainsi ne forme qu'un seul tout, et se chante sur une seule mélodie.

Dans le pays des Bataks le grand orchestre comprend : 1° 4 *gongs*, *ogoung*, de fer fondu et de grandeur différente ; 2° 7 ou 9 *gondangs*, tambours coniques de grandeur différente et accordés sur divers tons, que deux personnes battent avec des bâtons, ce qui demande une grande agilité et une grande fermeté dans la cadence ; 3° 2 *odoups*, tambourins, que deux personnes jouent à la main ; 4° un *seroune* ou flûte, et 5° un *hawar-hawar*, timbale suspendue dont une seule personne joue. A cause du nombre de huit joueurs qui est nécessaire dans cet orchestre, on l'appelle *Si radja na ouwalou*. On frappe les *ogoung* avec un maillet ; chaque chef d'une certaine importance en a quelques-uns qui peuvent aussi servir à d'autres fins, comme par exemple à chasser les bêtes fauves, les spectres, etc. Le *gondang*, le tambour qui dans Java s'appelle *kendang*, en Atcheh *geundrang*, dans le milieu de Sumatra *gen* ou *gaudang*, chez les habitants de Macassar *ganrang*, chez les Bouguis *genrang*, et chez les Dayak *ganang*, ne manque nulle part, pas même dans le plus pauvre village; là surtout, c'est quelquefois le seul instrument de musique, et on en trouve souvent jusqu'à 10, de 65 centimètres à 1 m. 30, qui pendent côte à côte dans la maison communale; on en joue avec des bâtons ou avec les poings. Il y a deux sortes de flûtes, toutes les deux d'une longueur de 15 cm. environ. L'une a 4 trous et un jeu d'anche mobile dont il ne nous est parvenu qu'un dessin peu net et sans description; l'autre a une ouverture au milieu et une à chaque extrémité; on la place en travers devant la bouche et on souffle dans l'ouverture du milieu, tandis qu'un des deux trous extrêmes est fermé avec le doigt. Cette flûte est en usage dans

l'île de Timor; il en existe un autre modèle : c'est une flûte chinoise très ancienne, dont il ne reste qu'une description, qui permit de construire un instrument similaire. Un porte-voix en usage dans les parties occidentale et septentrionale de la Nouvelle-Guinée remplace la trompette-conque pour transmettre des signaux; il consiste en un bambou ouvert des deux côtés avec une embouchure médiane; quoique cet instrument ne soit pas appelé à faire de la musique, on y produit le son comme dans les instruments de musique, c'est-à-dire en faisant vibrer la colonne d'air ainsi que dans une flûte traversière.

Il existe une autre combinaison, savoir : l'association du clavier en bois, de la cithare en bambou et de la mandoline. Le clavier en bois, le *Gambang kayou* des Javanais, se compose, dans sa forme la plus primitive, de 5 lames de bois dur, voûtées ou courbées, posées sur 2 cordes parallèles, dont les extrémités se rencontrent là où les cordes sont nouées à un bâton de 1 mètre de long placé horizontalement sur des bâtons croisés. Cet instrument, dont on joue avec des marteaux, est répandu partout.

La cithare en bambou est un instrument qui se trouve dans l'archipel malais, à Java, Sumatra, Nias, aux Moluques et à Timor, et en dehors, aux Philippines, aux Nicobares, au Laos et à Madagascar. C'est un tronçon de bambou, avec un nœud à chaque extrémité, qui porte quelques cordes faites de l'écorce du bambou même, dont on a détaché en divers endroits des fibres en forme de corde, de sorte qu'elles ne sont restées attachées qu'aux deux extrémités. On réussit à les accorder tant bien que mal, en forçant de petits morceaux de bois sous les extrémités des cordes; en pinçant celles-ci, on en tire des sons différents[1]. Nous trouvons la cithare en bambou des Dayaks, décrite sous le nom de *doal-doal boulou,* comme un bambou dont chaque nœud a une ouverture ronde, tandis qu'au milieu on a creusé dans la paroi un trou oblong. Les 4 cordes sont toutes placées sur la moitié de la circonférence et 2 des deux côtés de l'ouverture oblongue. A l'endroit où se terminent les cordes, le bambou porte des anneaux de rotin enlacé. Frappées avec un petit bâton flexible, les cordes produisent un son très harmonieux.

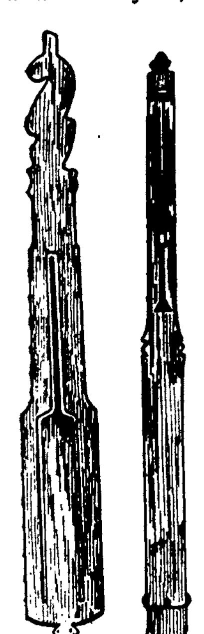


Fig. 724. Gendang boulou.

Dans une variété de cet instrument, appelée *gendang boulou,* que l'on rencontre aussi dans le pays des Bataks, les cordes ne sont pas restées attachées au bambou, mais on a tendu, à côté, des cordes d'origine végétale. Les instruments de fabrication moderne ont généralement des cordes de métal.

La mandoline des Bataks, *hapetan* ou *asopi,* est un instrument de 50 à 60 centimètres de long, affectant un peu la forme d'un bateau, coupé dans un seul morceau de bois, avec une boîte de résonance ouverte en bas; en haut, sur le manche, on trouve quelquefois une figure ciselée grossièrement. Les deux cordes, que l'on pince, sont en fibres végétales.

Joués ensemble, ces instruments produisent de la vraie musique.

Dans les grandes fêtes, pour la danse, à l'occasion d'une visite de chef, et aussi quand il y a un enterrement, une prestation de serment, la conclusion d'un traité, on fait beaucoup de bruit sur les tambours et les timbales, on tire même des coups de feu pour augmenter le vacarme. Toutefois, les Bataks n'aiment ni les bruits violents ni les couleurs criardes. En jouant de leurs grands tambours ou grosses caisses et de leurs gongs, ils ont toujours soin d'en assourdir le son. Il y a même des musiciens parmi eux capables de répéter un même motif, si on le leur demande. Dans les exécutions musicales, l'un de ces musiciens indique le mouvement; il commence par jouer une mesure, les autres la répètent exactement. Il faut surtout d'excellents joueurs pour accompagner la danse du *si baso,* destinée à évoquer les mânes ou les spectres; chaque spectre a sa mélodie à lui.

Le chant des Bataks consiste dans l'exécution de chansons; il y a un chanteur qui commence et les autres répètent. Ils ne disposent que d'un petit nombre de mélodies, et leur chant est gâté par des sons nasillards et gutturaux. Une chose qui eût été impossible ailleurs a réussi chez les Bataks, grâce à leurs dispositions musicales. Sous les auspices des missionnaires, on a pu former un corps de musique dans lequel la plupart des membres jouaient des instruments à vent de cuivre. On est même parvenu à les faire chanter en chœur.
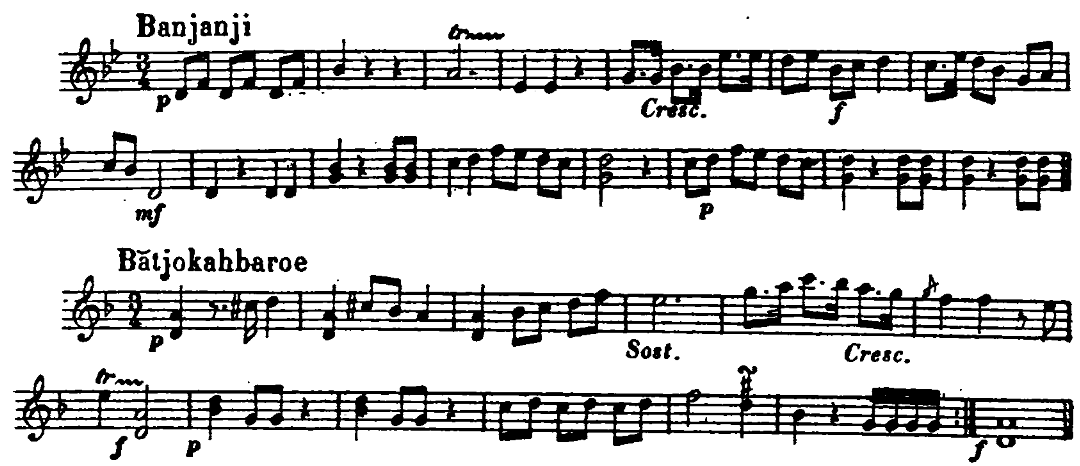
Dans le centre de Sumatra, le *rébab* occupe la première place parmi les instruments; la boîte de résonance est un morceau de bois de madang creusé en forme de plat et tendu de l'estomac d'une vache. Le manche, *tangkai rabab,* est un bâton cylindrique en bois de *sourian,* se terminant à son extrémité supérieure en forme de spatule. Il y a trois cordes de soie entortillées, attachées à la pointe; elles passent sur le chevalet, *kouda-kouda,* et vont jusqu'aux chevilles. L'archet est un morceau de bambou recourbé. Les cordes des deux côtés diffèrent d'une octave, tandis que la corde du milieu fait entendre la quinte. C'est de préférence que le joueur se sert de cette quinte qu'il fait résonner fortement. Quelquefois on se sert de sons harmoniques, mais le plus souvent le joueur appuie les doigts.

Le musicien joue dans un mouvement modéré, toujours tranquille; à peine la mélodie terminée, il la recommence immédiatement. Si l'on veut entendre autre chose, il faut le demander énergiquement. Nombre de ces mélodies ont été transcrites approximativement dans notre notation. Ce sont de gentilles chansons, pleines de naïveté et presque toutes tristes. Les habitants de Sumatra ne connaissent point de notation musicale; c'est de père en fils, donc verbalement, que l'art musical est enseigné et conservé. Presque tous les violonistes que l'on entend dans le centre de Sumatra sont originaires de Djambi, de Limoun ou de Batang Asei. Dans le pays de Rawas, le violon sert aussi à accompagner les danses.

Les instruments qui sont réunis en orchestre ou, comme on dit en Rawas, en *gamelan,* sont : 1° le *talemong, talimpouëng* ou *tjalimpouëng,* châssis en bois, entre les côtés courts duquel on a tendu de petites cordes de soie, sur lesquelles reposent 5 *tjenongs* ou timbales; on croit cet instrument, qui ressemble au *bonang,* d'origine javanaise. Les timbales sont

1. Voir figure n° 724.

Chants de Sumatra.



souvent très grossières en apparence; on s'en sert telles qu'elles sont en sortant de la forme où elles ont été coulées. Quelquefois le *talemong* a un nombre double de timbales, en deux rangées, qui sont un peu plus soignées; 2° 3 *gongs*, le plus grand a presque 60 centimètres, suspendus à des charpentes de bois; 3° le *kelentang*, ressemblant au *demoung* de l'orchestre javanais et ayant 6 lames en métal ou de bambou; dans le premier cas, le son en est beaucoup plus fort; c'est un instrument de beaucoup d'importance; 4° 2 *gandangs*, les tambours bien connus. Quelquefois on ajoute à cette combinaison un *rebana*, tambourin, dont le son est sourd. Le joueur produit des sons plus ou moins clairs en frappant tantôt avec le bout des doigts, tantôt avec la main à plat, tantôt avec la jointure du pouce. Quelquefois on trouve dans ces contrées des *rebanas* avec des disques en laiton. Très rarement, il y est joint aussi un triangle, *lipari*. Ici on ne rencontre pas, comme chez les Bataks, des règles pour la composition de l'orchestre; on réunit ce que l'on peut trouver, sans se préoccuper beaucoup d'un progrès à réaliser. En Rawas, le *gamelan* accompagne la danse, toutefois les figures plus compliquées sont accompagnées par le violon seul. A côté des *tjénongs* en laiton fondu il y en a aussi en laiton martelé, qui produisent des sons propres à chasser les bêtes fauves, mais qui s'appellent instruments de musique quand les joueurs de timbale marchent à la tête d'un cortège et assistent les joueurs de *gandang* pour égayer la marche. Pour les travaux qui exigent un grand nombre de personnes, tels que la moisson du riz, le transport du bois destiné à bâtir les maisons, on s'assiste réciproquement et on marche ensemble vers le lieu du travail en formant comme un cortège; en tête du cortège, les musiciens font résonner les deux tambours et les deux cymbales, ce qui produit un effet tout particulier. L'homme qui appelle les indigènes pour les corvées et celui qui, dans les villes, annonce les ventes, se servent d'un seul *tjenong*.

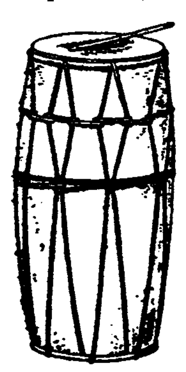


Fig. 725. — Gandang.

Après ces combinaisons d'instruments, il nous reste encore à mentionner l'usage du *talemong* comme instrument isolé; pour produire une nouvelle mélodie, le joueur déplace souvent les 5 timbales, et, s'accroupissant devant son instrument, un petit bâton dans chaque main, il sait produire avec ces 5 tons un très grand nombre de mélodies; il y en a huit qu'on nous a fait connaître par transcription. Dans les plus grands villages de Rawas, il y a généralement un *talemong*, qui est la propriété de la commune, et la musique de cet instrument, exécutée par des hommes ou par des femmes, accompagne la danse des filles et des garçons. L'instrument en bambou appelé ailleurs *ketoung-ketoung* est connu à Sumatra sous le nom de *tjangou*.

Les plus simples des instruments à vent sont les sifflets que les enfants se construisent quand le padi est mûr, en taillant une fente dans une tige de padi, comme les garçons en Hollande se coupent des sifflets de tiges de cerfeuil frais, ou en France avec des tiges de sureau ou de laurier. Un autre jouet, *poupoui*, est de structure un peu plus compliquée. C'est un petit cor en bambou, avec jeu d'anche et 3 trous, et avec une feuille de pandan fortement roulée comme cornet. Dans l'île de Flores et dans la partie méridionale de Célèbes, comme aussi dans les pays situés le long du Nigre, on trouve encore d'autres instruments dans la construction desquels entre une feuille roulée. Les flûtes ouvertes à 6 trous et une embouchure sont à peu près de la même valeur que le *poupoui;* l'art de jouer sur ces sortes de flûtes n'est pas un art peu répandu; tout au contraire, quiconque éprouve le besoin d'exhaler ses émotions au moyen d'une flûte se construit rapidement un instrument de ce genre, et fait résonner les chansons qu'il compose lui-même; elles sont généralement tristes, et on les entend souvent dans le silence des villages, le soir au clair de lune. Dans toutes ces flûtes, les trous se font en perçant le bois avec la tige dure de la palme arèn, mise au feu et maintenue ardente en soufflant dessus. Presque chaque contrée a ses flûtes particulières, qui montrent de petites différences, mais qui présentent le même caractère général. On en joue comme de la flûte traversière ou comme de la clarinette, mais le nombre des sons est différent. Avant d'en connaître la construction comme instrument de musique, de même que le mode d'emploi et les tons qu'ils produisent, il ne servirait de rien de décrire l'apparence extérieure et les espèces de ces instruments. Dans

Lebong on se sert du *bansi*, probablement le *bangthi* des Atchinois.

On joue encore isolément du *gandang*, même pour souhaiter la bienvenue aux convives, qui sont alors condamnés à écouter ce vacarme en place de musique. Il en est de même du *tabouh*, ou tambour long, et d'une espèce de *tabouh*, grosse caisse logée dans un bâti couvert, dont le bruit sourd, mais violent, convoque le peuple en cas de danger et sert aussi à donner l'accueil aux convives. N'oublions pas les tronçons de bambou qui font un bruit à vrai dire moins détestable, et dont les coups répétés chassent, les cochons de la rizière. Dans le centre de Sumatra, on connaît aussi la musique des blocs à riz; quand le lourd pilon retombe dans l'espace vide du bloc en bois ou en pierre, il se produit un son qu'on entend à de très grandes distances; la chute du pilon est réglée de telle façon que l'on peut reconnaître une simple mélodie de 3 ou 4 tons.

Le Malais chante, mais, à vrai dire, il faut s'habituer peu à peu aux soupirs et aux gémissements plaintifs qu'il fait entendre en de certaines occasions pour pouvoir les interpréter comme des chants. On ne saurait fixer la limite entre le chant et la parole dans la récitation des *pantouns*. Le Malais les récite avec toutes sortes d'intonations, selon son bon plaisir, mais sans mélodie. Sur quelques syllabes, il passe nonchalamment; sur d'autres, il s'arrête indéfiniment, les ornementant de toutes sortes de fioritures; si la chanson est très touchante, le chanteur en souligne le caractère par un gémissement lamentable, qui attendrirait les pierres. Dans sa liberté illimitée, il nous rappelle son pareil, le vacher des Alpes. Mais, de temps en temps, le ranz des montagnards est gai, ce qui n'est jamais le cas dans la chanson des habitants de Sumatra; on chercherait en vain chez eux une chanson joyeuse ou hilare. Du reste, il ne saurait être question d'une manière de chanter généralement adoptée; chacun a plus ou moins sa manière propre. Dans l'archipel, il y a force gens qui chantent partout et toujours, quoi qu'ils fassent. Il n'en est pas ainsi du Malais; il chante de préférence quand il a le cœur malade, c'est-à-dire quand il a du chagrin. Et même, si son cœur n'est pas malade, sa chanson ferait croire qu'il l'est. Pendant qu'ils rament sur les rivières, les bateliers font entendre des chansons à l'unisson, chansons presque monotones et aussi tristes que celles de ceux qui récoltent le miel.

Bien différents de ces chants sont les chants religieux que l'on accompagne de coups de *rabana*. Ce sont des parties du Coran que l'on chante ainsi; le chant des versets produit chez les croyants une telle extase que souvent il dégénère en cris tumultueux, et la musique de *rabana* en un tapage effréné. Dans les diverses contrées de la côte ouest, à Padang méridional, Ayer-Banguis, Natal, Talou, Rau et ailleurs, il existe des chants populaires comme le *rentoq kouda* (le piétinement des chevaux) et d'autres semblables. Dans plusieurs contrées de Sumatra, la musique instrumentale, le chant et la danse sont inséparables l'un de l'autre. A Rawas et Lebong, aussitôt que la musique se tait pour faire place à la danse, un des danseurs commence à chanter; c'est une lamentation traînante, produite en gémissant sur un ton de fausset élevé, et qui contient souvent un *poudji-poudjian* ou compliment à l'adresse de celui qui danse avec lui.

Ce *menari*, réunion de danse et de chant, se rencontre avec toutes sortes de variétés dans toutes les parties du pays.

A Korintji et chez les habitants de Serampas et de Soungei Tenang, on ne trouve pas le moindre vestige d'art; il est douteux que le besoin artistique se manifeste aussitôt que l'industrie se développe, comme on veut nous le faire croire; il y a des pays où l'art fleurit sans que l'industrie s'y manifeste. Les instruments de musique des habitants de Korintji sont: le *gendang*, le *redok*, le *rebab*, le *gong*, le *tjanong* et le *ginggang*. Le *redok* est un tambourin.

Le *ginggang* ou *djinggang*, *guimbarde*, qui depuis des siècles se joue dans toute l'Asie et aussi dans l'archipel Indien, et qui nous est nommé comme un instrument des habitants de Korintji, sans nous être décrit, est une plaque de bois ou de métal, avec une anche mobile taillée dedans; on place la plaque sur son côté entre les lèvres, et avec les doigts on fait vibrer l'anche; la bouche du joueur fait fonction de boîte de résonance, et, en augmentant ou en diminuant la quantité d'air dans la bouche, on peut baisser ou hausser le son produit. Le *gendang*, le *gong* et le *tjanong* se jouent ensemble dans les grandes fêtes; le *redok* et le *gong* servent d'accompagnement à la danse, *betahou*, et le *rebab* accompagne le chant; les *soulings* et les autres instruments à vent sont absolument inconnus. La danse, *betahou*, le *menari* des Malais, est exécutée soit par des *boudjangs* (danseurs à gage), soit par des vierges ou de jeunes veuves, ou par les deux sexes, mais jamais par plus de deux personnes. Dans quelques contrées, la danse est accompagnée non seulement par des coups de *redok* et de *gong*, mais aussi par le chant; cinq personnes alors chantent à tour de rôle quelque *tjourita* ou *asik*, hymne en forme de *pantoun*, en l'honneur des ancêtres. On danse en mesure avec le chant; il est défendu aux gens mariés d'y prendre part. Ici encore, l'on voit des mouvements qui nous rappellent la définition de Heine : « La danse était une religion; c'était une prière faite avec les pieds; » ce sont des mouvements lents et réguliers, exécutés avec les bras étendus, tandis que le corps se tourne très lentement sur son axe.

Dans la danse *betalai*, à Korintji, plusieurs couples peuvent prendre part à la danse; les *boudjangs* et les *gadis* dansent entre eux ou ensemble, en chantant à tour de rôle des *pantouns*.

Les *pantouns* se déclament ou se chantent sans danse et avec ou sans accompagnement d'instruments.

Excepté dans l'île de Java, les danseuses ne pratiquent généralement pas le chant et la danse en tant que métier. Palembang est presque seul à faire exception; on reconnaît ces femmes à un costume particulier, et on les appelle *pelandou*. On en déduit que, comme les *talèdèqs* et les *renggengs* des Javanais et des Soundanais, aussi bien que les *padjogés* des habitants de Macassar et des Bouguis, elles descendent en ligne directe des *shamans*.

Nias. — On attribue aux Niassais un grand sentiment musical, mais son développement ne se manifeste que quand ils jouent des soli sur leurs instruments, qui généralement produisent de très beaux sons; c'est alors que la musique à Nias est à son avantage. Quand, à l'occasion de grandes fêtes, les instruments jouent ensemble, l'orchestre ne fait entendre qu'un bruit confus; aucune idée de musique ne s'en dégage, et c'est comme si chaque musicien n'écoutait que lui-même.

L'instrument à cordes de Nias est la cithare de bambou, dont on frappe les cordes avec un petit bâton; ensuite, on y trouve un clavier en bois, *doli-doli*, qui, à coup sûr, a gardé sa forme primitive. Un trou creusé dans la terre lui sert de boîte à résonance. Le joueur s'assied sur le bord, étend ses jambes au-dessus du trou en forme de V, et passe là-dessus 3 pièces de bois dur de 40 centimètres de long, plates en bas, convexes en haut; on joue de cet instrument avec 2 bâtons, en variant l'ordre de succession et le rythme des 3 sons qu'il peut produire. Puis, il y a un tambour, une imitation de notre tambour militaire, et un très long tambour conique, de 80 centimètres de haut, garni d'un côté avec de la peau de chèvre ou d'iguane tendue par de longues cordes à tirer, qui descendent jusqu'au milieu de la hauteur du tambour. Le nécromancien ou exorciste s'en sert toujours quand, dans les cas critiques, on l'appelle auprès de malades riches. Les insulaires se servent de plusieurs variétés de flûtes : 1° le *sigou*, flûte en bambou qui se joue avec le nez; elle a 48 centimètres de long et 2 centimètres de diamètre; à une extrémité, elle présente un nœud, dans lequel il y a une ouverture, et cette extrémité, « per strana preferenza », comme dit Modigliani, les Niassais se l'introduisent dans la narine gauche, de telle sorte que la flûte soit un peu inclinée; l'autre extrémité a 4 trous, et, en soufflant fermement, le joueur fait entendre 4 sons, avec une différence de hauteur d'à peu près un demi-ton; 2° le *sigou baba*, autre flûte en bambou, a 24 centimètres de longueur, 3 trous carrés et un jeu d'anche; elle est jouée aussi bien par les hommes que par les femmes; quant au jeu d'anche, qu'on nous montre par des dessins, mais qu'on ne décrit pas, il paraît ressembler par sa construction à la flûte des Bataks, dont cependant nous n'avons pas non plus autre chose qu'un dessin; 3° le *souroune* est une espèce de flûte avec 4 trous carrés et une embouchure munie d'un anneau mobile, tout comme le *souling* des Javanais. Souvent, on joue de ces flûtes conjointement avec le clavier en bois. La *guimbarde* des Niassais se joue de la manière en usage à Macassar, que nous avons déjà décrite.

Les instruments n'accompagnent pas toujours le chant à Nias; par contre, la danse comporte toujours un accompagnement. La manière de danser détermine le rythme du chant, et, réunis, ils expriment des émotions souvent d'une façon très spéciale. Dans la danse des serpents de la partie sud de Nias, les danseurs se tiennent par la main et font entendre un chant sur un ton auquel le rythme prête son caractère, et qui se termine en tierce majeure; ensuite entre le chœur, qui répète les dernières mesures cadencées de la même manière. Dans les fêtes publiques, on danse en groupes, accompagné par les instruments, tandis que quelques hommes chantent les louanges des danseurs. Souvent, dans le silence du soir, une jeune femme confie les secrets de son cœur à la nuit; ce chant est généralement harmonieux et émouvant. A en juger par les quelques mélodies transcrites en notre notation, les tierces majeure et mineure sont les seuls intervalles employés dans la musique vocale des Niassais. Si tout ce qu'on nous raconte sur les tons des flûtes est vrai, la sixte majeure serait l'intervalle le plus grand que réalisent ces instruments.

Bornéo possède dans sa partie occidentale un grand nombre d'instruments de musique d'origine très différente.

Le *tenagoung* et le *ketamboung* sont deux tambours; le dernier est long et effilé, ouvert à la partie inférieure, et se termine en forme de pied; la peau est tendue par de longues cordes à tirer, attachées à un anneau, qu'on serre au moyen de coins en os, dont

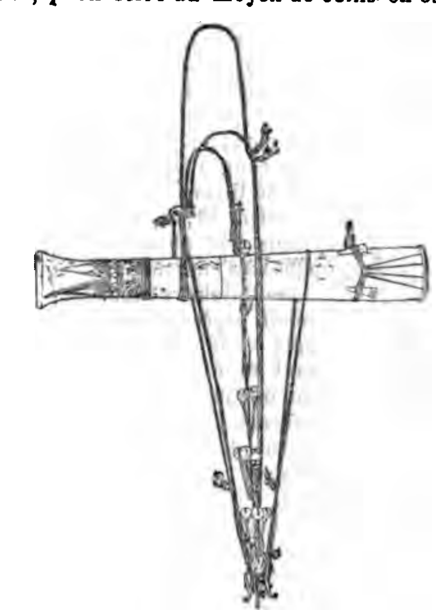


FIG. 726. — Tenagoung.

la partie supérieure montre des faces d'hommes ciselées. Ce tambour pend à une grosse corde en laine, se terminant par un crochet en cuivre; il est orné de tours en corail et de sonnettes de cuivre.

Le *sobang* est un tambour un peu plus petit, dont on se sert comme du *tenagoung*, pour annoncer soit le départ pour la guerre, soit le retour. On connaît, en outre, le *rebana* ou tambourin, le *goung* et le *tjanang*, grandes et petites timbales en métal, que l'on importe de l'île de Java et que l'on achète plutôt comme ornement que comme instrument de musique.

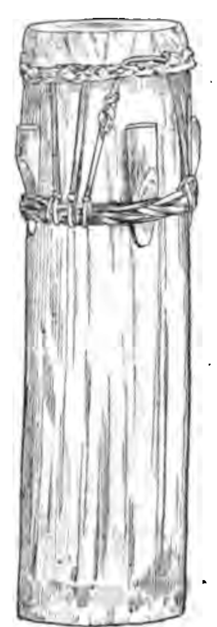


FIG. 727. — Sobang.

Le *kromong*, espèce de *saron* javanais, doit être aussi d'origine étrangère.

Le *gela* semble être un instrument du pays; c'est sous ce nom qu'il est connu chez les Dajaks de la rivière Sekajan; c'est une espèce de violon fait d'un labou ou de bois de pelei, tendu de peau de poisson comme le tambour ordinaire. Le manche a une longueur de 58 centimètres; il est tout droit, orné en haut d'une tête d'homme ciselée. Les cordes sont de rotin ou de fil d'ananas passant sur un chevalet placé sur le fond résonateur, puis par une ganse située en bas autour du manche, et attachées ensuite en haut du manche; on en joue avec un archet en bois tendu de fil d'ananas. Nous connaissons déjà de Bantam le *ketjapi*, qu'on retrouve ici. Parmi les instruments à vent, nous nommerons

d'abord les flûtes de jonc, le *tetale*, de 28 centimètres de long, avec 5 trous d'un côté et l'embouchure de l'autre; le *souling andong*, qu'on appelle dans ces contrées le *seroutou* et *sondang;* ils ne diffèrent du précédent que par la manière dont la partie inférieure est coupée. Le *sendiou*, qu'on appelle ailleurs *sapanti*, est une flûte double de 42 centimètres, 2 flûtes en bambou liées ensemble par une ficelle, l'une n'ayant qu'un trou, l'autre en possédant cinq; du côté des trous, l'écorce a été coupée sur une petite étendue, et là se trouve une anche extérieure; le *sandon*, 49 centimètres de long, a 6 trous par groupes de 3, du côté opposé à l'embouchure.

Les Dajaks connaissent aussi le *serouni*, espèce de clarinette dont la forme va en augmentant et en diminuant insensiblement; il a 6 trous, et l'embouchure, petit tuyau en os, renferme une feuille pliée qui sert d'anche double; le cornet, à sa terminaison, est de grandes dimensions. Ce n'est que dans l'île de Bornéo, à Nias, Célèbes central et Bali qu'on trouve la flûte nasale.

Là elle s'appelle *selingout;* c'est une flûte de bambou de 40 centimètres de long, avec 4 trous, dont se servent les Pounans nomades, qui vagabondent le long des rives des Kaponas supérieurs.

Fig. 728. — Gela.

Il est un instrument à vent très extraordinaire dont se servent entre autres les Kayans, sur les rives de la rivière Baram : c'est le *kledi, kelcdien* ou *kayouri;* cet instrument est composé de plusieurs tuyaux de bambou réunis dans une noix de coco. Le *klédi* se fait avec une gourde *labou* en forme de massue, dont le manche sert d'embouchure; il existe dans la paroi une grande ouverture qui sert de passage à 5 ou 6 tuyaux de bambou très minces et de longueurs différentes, de 90 à 130 centimètres; les ouvertures qui existent, tant entre la paroi du *labou* et les tuyaux, qu'entre les tuyaux eux-mêmes, sont soigneusement fermées avec de la résine. La partie inférieure de chaque tuyau, enfermée dans le *labou*, est pourvue d'une anche à double mouvement vibrant dans l'ouverture, qui est de calibre plus grand que le sien, sans en toucher les bords. Dans chaque tuyau, tout près du *labou*, il y a un trou. Quand on souffle dans la gourde par le manche, en laissant les trous ouverts, il ne se produit aucun son, mais si l'on ferme un ou plusieurs trous avec le doigt, l'anche résonne et produit un son dont la hauteur est en rapport avec la longueur du tuyau, dont le doigt a fermé le trou[1].

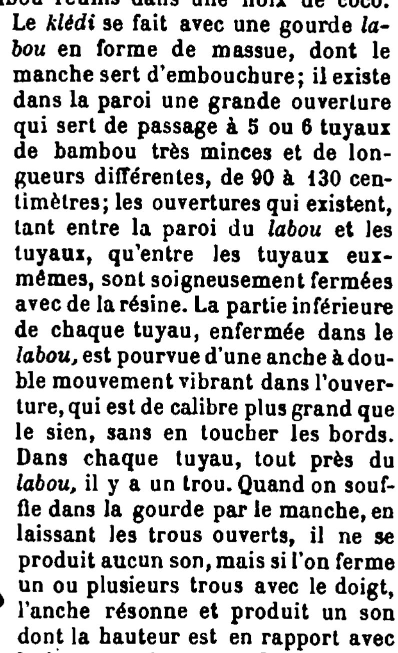
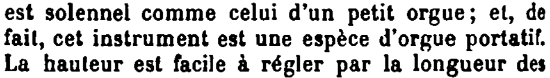


Fig. 729. Serouni.

Cet instrument ne sert qu'à l'accompagnement des danses que l'on exécute en revenant d'une invasion dans les territoires d'un peuple voisin. Le son en est solennel comme celui d'un petit orgue; et, de fait, cet instrument est une espèce d'orgue portatif. La hauteur est facile à régler par la longueur des tuyaux; l'étendue de cet instrument est d'une octave. Quelquefois, les tuyaux sont ornés de plumes et de franges.



(Les instruments chinois et japonais appelés *shêng* et *sho* sont construits de la même façon que le *kledi*, seulement le nombre de tuyaux en est plus grand.)

Quoique le *kledi* ne soit pas un instrument d'orchestre, on s'en sert quelquefois avec le *gandang* ou avec le *rondiang*.

Dans la partie occidentale de Bornéo, on aime beaucoup le *menari* et le *bergoling* ou coup de gong du gamelan des Dajaks. Il est très agréable d'entendre les nombreuses mélodies, si variées, sur lesquelles les filles surtout chantent les *pantouns*. Les vers se répètent en chœur en conservant l'émotion et la tristesse avec lesquelles la première chanteuse les avait dits. La musique de ce *gamelan* est très mélodieuse; cet orchestre se compose de 6 *kromongs*, de 3 *gongs*, d'un *katawak* et de 2 *gandangs*. Les musiciens, qui sont quelquefois de petits garçons, savent tous la musique par cœur; pourvu que le chef fasse entendre la première mesure, ils entrent tous d'emblée. Parmi les jeunes filles, on en trouve qui ont de belles voix.

Fig. 730. Selingout.

Dans la partie orientale de Bornéo, on se sert d'un violon nommé *djimpai*, instrument en forme de pagaie et taillé ou ciselé dans un seul morceau de bois, ouvert en arrière, ayant deux fines cordes de rotin fendu attachées à un tirant, quelquefois taillé en forme d'un petit animal rongeur. L'archet est une baguette de rotin fendu, courbée en arc, et dont les extrémités sont liées ensemble. Outre le *kledi*, la flûte nasale, la *guimbarde* et quelques *gongs*, on trouve encore dans cette partie de Bornéo un instrument qu'on fait résonner en le pinçant; c'est une planchette sur laquelle on a tendu 9 cordes de rotin fendu, au moyen de deux chevalets cylindriques en bois, appliqués en travers de chaque côté.

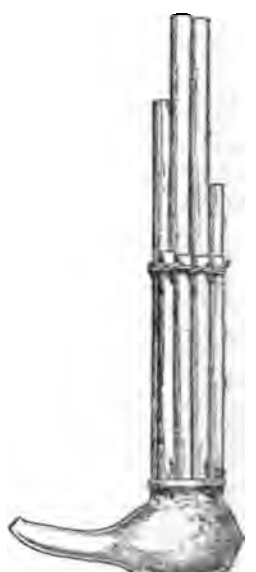


Fig. 731. — Labou.

Dans l'île de Célèbes, nous trouvons deux instruments à cordes; l'un est une espèce de violon, en forme de mandoline renversée, sous-tendue d'une vessie très mince, et avec un manche carré. Cet instrument a une ou deux cordes (les dessins ne sont pas d'accord sur ce point). L'archet en bois est en forme d'arc et pourvu d'une mèche de crin, que le joueur, tout en jouant, tend avec les doigts. Le nom, *késó-késo*, qui signifie aussi frotter, nous donne une singulière idée de la sonorité de cet instrument. L'autre instrument est un tronçon de jonc de bambou, comme nous l'avons déjà rencontré parmi les instruments de Sumatra, sous le nom de « cithare

1. Ces trous ne sont pas visibles sur notre dessin.

de bambou ». Parmi les instruments à percussion nous retrouvons : le *bonang*, le *gambang*, le *gong*, le tambourin *ganrang*. Dans la partie méridionale de Célèbes, on trouve des tambourins avec un bord en terre cuite, en forme de jatte sans fond; cet instrument se rencontre aussi çà et là en Afrique et en Amérique; à ce qu'il paraît, il date des temps préhistoriques. De Wadjo, nous connaissons une cymbale de cuivre. Dans cette espèce d'instrument les Bouguis possèdent le *kantjing*, 2 petites cymbales de cuivre; le *tjounga*, un morceau de fer avec de petites chaînes; et le *paramattang*, un gros morceau de bambou. La *guimbarde* des habitants de Macassar est faite de *pelepah*, partie de la feuille du palmier à sucre, ou bien elle est en fer ou composée d'un mélange d'or et de cuivre. Comme instruments à vent, nous nommerons une double flûte et une espèce de clarinette à double langue.

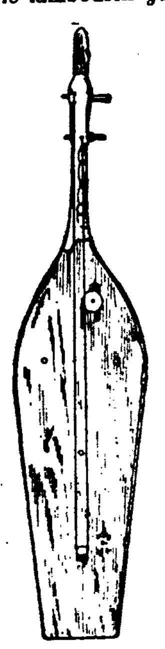


Fig. 633. Djimpal.

Dans toutes les fêtes des gens de Macassar et des Bouguis, il y a de la musique et de la danse; les convives y prennent activement part. Pour les Européens, ce tintamarre n'a rien de bien agréable. Les voyageurs ne louent pas les chants de Célèbes.

Les musulmans de ce pays célèbrent le jour de naissance de Mahomet en chantant un hymne en l'honneur du Prophète. Pendant la première partie, les chanteurs sont assis; arrivés au *saraka*, c'est-à-dire aux mots : « La lune s'est levée sur nous, » les chanteurs se lèvent, et le chant continue. Après la pause, tout en absorbant le café et les pâtisseries, on chante la fin de l'hymne. Pendant tout ce temps, le corps est en mouvement. Chez les Macassars et les Bouguis, on trouve les *pájoges*, chanteuses et danseuses professionnelles, avec qui chaque indigène peut danser en échange d'une petite rémunération. Les Alfoures du Minahassa chantent des *pantouns*. En outre, on trouve chez eux une danse accompagnée de chant, le *maramba*, dans laquelle 20 personnes, ou même plus, marchent les unes après les autres et en cercle, toujours en chantant. Le chant s'exécute à tour de rôle; un chanteur commence et le chœur répond. Le plus souvent, la tendance est la même que pour les *pantouns*. Sur le lac de Tondano, les bateliers chantent une vieille chanson de rameurs en naviguant.

Les indigènes de Saleyer jouissent d'une belle réputation de musiciens. Leurs instruments sont les mêmes que ceux que l'on trouve à Macassar, mais ils en jouent avec beaucoup plus d'enthousiasme. Depuis des temps immémoriaux, on apprécie le chant des *pakarenas*, filles nubiles des princes du pays, qui depuis leur première jeunesse reçoivent une éducation soignée en ce qui concerne le chant et la danse.

Parmi les îles de la Sonde, nous parlerons d'abord de **Bali**. Ce qu'il y a de plus intéressant dans cette île, c'est qu'on y trouve une espèce de notation musicale. En examinant des *krapaks*, manuscrits sur feuilles de palmier, en balinais, on a pu constater que le texte de vieilles chansons d'amour est quelquefois accompagné de leur *gending*, ou mélodie.

Les recueils dans lesquels ces chants paraissent contiennent des pièces de différentes époques avec des rythmes plus ou moins usités. Ce n'est que pour les rythmes étranges qu'on trouve le *lagou* (mélodie) indiqué dans cette espèce de notation musicale.

Les signes indiquant la mélodie sont placés sous les syllabes; ce ne sont pas les termes techniques du *barang* ou *goulou*, mais des termes populaires comme : grand *dong*, petit *dong*, *doung*, etc. On pourrait y reconnaître 7 tons, dont les 2e et les 6e seraient des tons auxiliaires du 1er et du 5e ton. Les noms des tons coïncident avec les voyelles du javanais, qui s'appellent : *dang*, *deng*, *ding*, etc. On peut donc supposer que la succession des tons qu'on y rencontre coïncide avec la succession des voyelles.

La notation n'est pas complète, mais il n'y a pas de raison pour la désapprouver, car elle est à la fois naturelle, simple et ingénieuse. Par cette notation, on a voulu venir en aide à la mémoire, l'éducation verbale, telle qu'elle est en usage dans toute l'Asie, gardant sa place à côté de cet artifice. C'est probablement à Bali même qu'on a inventé cette notation. Des gens qui se rappelaient bien le rythme et la mélodie ont dû les fixer de cette façon, afin de ne pas les laisser se perdre à la longue.

Dans l'île de Bali, nous trouvons deux espèces de *gamelan*. Le *gamelan soulingan*, qui se compose de 5 ou 6 flûtes de longueur démesurée, quatre pieds de longueur, d'un petit *gong*, que l'on tient à la main, d'un grand *gong* et de 2 tambours tendus des deux côtés; et le *gamelan simar pegoulingan*, qui se compose d'un *rébab*, d'un *souling*, des *gambangs*, des *kromongs*, des *sarons*, de plusieurs *cymbales* en laiton et de très grands *gongs*. A ce qu'on prétend, les habitants de Bali aiment beaucoup la musique du *gamelan*; ils l'aiment même plus que les Javanais. Quand un prince désire se procurer un nouvel instrument, il envoie une personne de confiance, un expert, à Kloungkoung ou à Semarang pour veiller à ce qu'on se serve de la vraie composition métallique et pour vérifier si l'instrument a la pureté de son que l'on désire. Toutefois, le développement du sens musical n'est pas si considérable que l'on pourrait croire, car il est arrivé qu'on faisait jouer trois *gamelans* différents à la fois, ce qui produisait un bruit horrible. Quant aux intervalles de la musique de Bali, on n'en sait rien de certain. On suppose que la composition de la gamme n'est pas la même que celle de Java, parce que l'on sait que dans un instrument en métal et dans un instrument à percussion en bois, absolument indépendants l'un de l'autre, les intervalles sont les mêmes, savoir : la tierce majeure, la quarte et la quinte justes, la septième majeure et l'octave, et que les mêmes relations se retrouvent à l'octave supérieure, d'où il résulte que les indigènes de Bali connaissent l'intervalle du demi-ton, ce qui est certainement un fait à remarquer. Ce n'est que dans des écrits des temps anciens que l'on indique l'*angkloung* comme faisant partie de l'orchestre. Comme preuve de l'amour pour l'art qui caractérise ce pays, on raconte qu'un *gousti*[1] ne croyait pas au-dessous de sa dignité de prendre place de temps en temps parmi les musiciens, pour exciter leur feu sacré, tandis que lui-même dirigeait la pièce et jouait de son mieux. Il y a plus de vivacité et plus d'entrain dans la musique à Bali qu'on n'en trouve

1. *Gousti* signifie un personnage appartenant à la 3e classe ou plutôt caste de la société balinaise.

ordinairement dans celle de l'île de Java; on parle même d'un allegro martial très gai et très alerte. On aime également beaucoup le chant. Souvent, les habitants des villages font entendre un choral ou hymne harmonieux à trois ou à quatre voix. A Bali, on trouve aussi des chanteuses et des danseuses professionnelles.

Dans l'île de **Lombok** on se sert d'un instrument de musique nommé *meong*; il est en bois, en forme de chat portant sur son dos deux cymbales en laiton; le musicien porte l'instrument en bandoulière et frappe les cymbales avec deux autres cymbales qu'il tient à la main.

Dans l'île de **Flores** on connaît un *souling*, un *santo*, cithre en bambou, un tambour de 33 centimètres de haut, de grands tambours, presque aussi hauts qu'un homme, et une *guimbarde*. On dit les indigènes très musiciens, et l'on a surtout bonne opinion de leur chant. Les hommes ne rament qu'en chantant des *pantouns*, en soli et en chœur. Il y en a qui ont de très belles voix, susceptibles d'être développées avec succès; sous ce rapport, ils sont bien mieux doués que les habitants des autres îles. On a cru se trouver en présence d'une déviation morphologique, qui serait causée par une relation possible entre les habitants de Flores et les peuples habitant des contrées plus orientales, mais on n'en est encore qu'à des suppositions.

A **Roti** on trouve le *pesandon*, guitare à 10 ou 12 cordes en laiton, tendues le long d'un bambou qui repose sur une boîte de résonance en forme d'hémisphère, faite avec la feuille d'un « borassis flabelliformis ». Quand on joue de l'instrument, on le place entre les genoux. On y connaît aussi le cithre de bambou, qu'on appelle *sasananh-óh*, et qui est également pourvu d'une boîte résonnante de feuille de palme.

Dans l'île de **Timor** on trouve un instrument semblable, à 5 cordes, qui s'appelle *dakado*, et une flûte, de 70 centimètres, avec une embouchure au milieu de sa longueur; à chaque extrémité de cet instrument, il y a un trou produisant différents tons selon que ces trous sont ouverts ou fermés. A **Soumba** on se sert d'une guitare à 2 cordes en laiton, dont on joue avec l'ongle du petit doigt; cet instrument sert à l'accompagnement du chant.
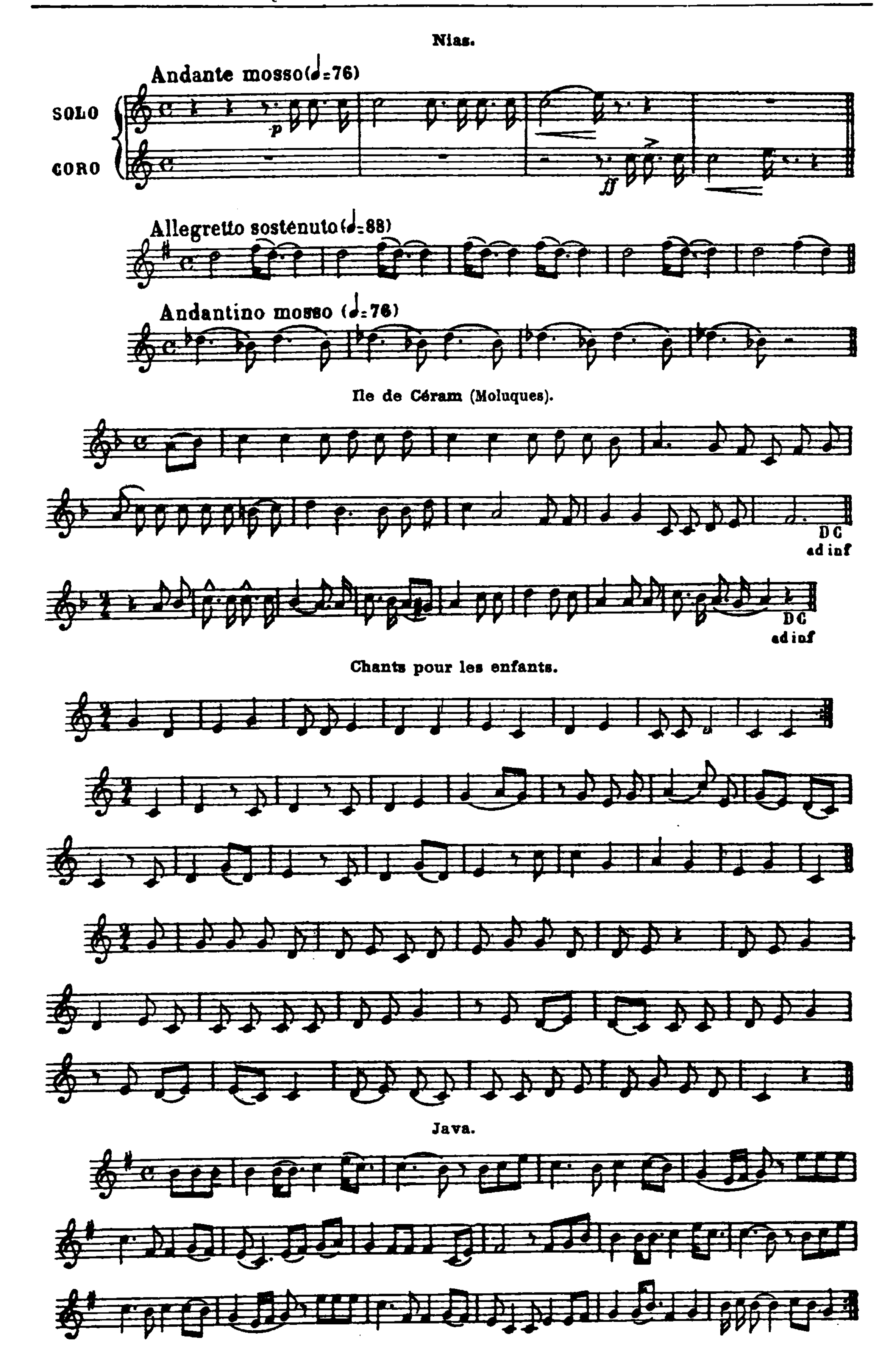
Il nous reste à parler des îles situées entre Célèbes, Timor et la Nouvelle-Guinée. A **Halmaheira** et **Ternate** on trouve un instrument à cordes, différent de tous ceux que nous venons de décrire, le *toutalo*; c'est une baguette en bois de *lenggona*, mesurant 85 centimètres, avec une fine corde en laiton, tendue au moyen d'une cheville en bois, et que l'on pince avec une aiguille attachée à l'index par un anneau de rotin. La baguette repose sur la partie convexe d'une demi-coquille de coco, que l'on appuie contre sa poitrine quand on joue de l'instrument. Au Congo on connaît un instrument semblable.

Il existe un violon à Halmaheira au sujet duquel on ne connaît que fort peu de détails. A Ternate on connaît un tambour, nommé *tifa*, un *gong*, nommé *saragi*, et une flûte, nommée *souling*.

A Ternate, quand le résident rend visite au sultan, il y a de 8 à 12 femmes richement habillées et parées qui exécutent des mouvements à peu près semblables au *tandak* javanais, et qui chantent des hymnes en l'honneur des visiteurs. Dans l'île de **Makian**, qui est tout près de la première, lors de la visite d'étrangers on exécute le *légo*, qui consiste dans la récitation, un peu chantante, de vers contenant des allusions à des événements intéressants du jour. L'accompagnement est fait de quelques sons produits avec un instrument en forme de clarinette, *iskilmai*, coups de *gong* et de *tifa*. Quand le sultan de Ternate va faire un tour en bateau, son corps de musique l'accompagne dans une pirogue; le *tifa* et le *gong* résonnent de loin sur l'eau et donnent la cadence aux 60 rameurs de la pirogue du sultan; ceux-ci manient leurs *pagáis* (rames) en chantant et en criant pour s'entr'exciter à employer toutes leurs forces. Le tout produit un vacarme, un tintamarre affreux. C'est aussi sur le rythme du *tifa* que les Alfours guerriers de Ternate exécutent leurs danses guerrières.

Un peu plus vers le sud, nous retrouvons le cithre de bambou, appelé *tatabouan kawan*, le *tatabouan* ou *bonang* javanais, et deux espèces de violon, dans l'un desquels on reconnaît l'influence européenne. Quand on exécute des *pantouns* à **Bourou**, les joueurs de *tifa* chantent alternativement un couplet que les femmes répètent en chœur, avec un son nasal, la bouche presque fermée et sans respirer au milieu d'un couplet. Les chansons accompagnant les danses se rapportent généralement à l'histoire du pays.

Dans l'île d'**Amboine** et chez les Oulias, la musique est meilleure; l'orchestre se compose d'un violon ou d'un accordéon, d'un tambour et d'un triangle. Quand on veut en renforcer la sonorité, on double les instruments ou on y ajoute un ou plusieurs *gongs*, de petites cymbales et une flûte ou une clarinette. C'est avec cette musique que les jeunes filles de l'endroit, les *djodjaros*, chantent sous la direction d'une femme plus âgée, *kapitan djodjaro*, qui, en outre, leur enseigne l'art de la danse et du chant. Le nombre des chants est illimité, et c'est toujours en dansant que ces chants s'exécutent. Ces chants ne comportent presque jamais plus de 6 ou 8 mesures, mais, pendant des heures, on les répète; on appuie longuement sur la dernière syllabe du dernier mot et, par un simple passage, on en revient au commencement. On chante très bien, mais cela dure trop longtemps et le son des instruments qui accompagnent le chant en gâte l'effet. On se demande si les mélodies sont originaires du pays même. Si l'on considère que Valentijn, savant historien des Indes du XVIIIe siècle, avait déjà décrit la manière de chanter et de danser, telle que nous la connaissons encore maintenant, il faut admettre que les mélodies sont très vieilles. On prétend qu'une de celles-ci dérive d'une chanson hollandaise : *Patertje langs de Kant*, mais comme, chez ces insulaires, le rythme est chose principale, il est difficile de prouver qu'ils n'aient pas trouvé comme par hasard le même rythme; il est certain que dans la chanson *Victoria ja nonna* on retrouve les premières notes du *Patertje*, mais c'est justement le rythme de cette chanson qui est tout différent. On s'explique aisément qu'on adopte une mélodie qui plaise à l'oreille, seulement il est à peu près impossible de croire qu'en adoptant cette mélodie, on en change le rythme au point de la rendre méconnaissable. Les chansons de l'île d'Amboine et des Oulias, dont un grand nombre ont été transcrites dans notre notation, sont naturelles et simples; il y en a même qui sont assez gentilles pour des oreilles européennes. Il serait difficile d'en dire davantage, puisqu'elles nous sont parvenues dans leur forme la plus simple (avec quelques fautes dans le rythme), sans indication aucune sur leur


Nias.
Andante mosso (♩=76)
SOLO
CORO
p
ff
Allegretto sostenuto (♩=88)
Andantino mosso (♩=76)
Ile de Céram (Moluques).
DC
ad inf
DC
ad inf
Chants pour les enfants.
Java.

mode d'interprétation ou sur la façon de relever certaines notes qui nous semblent étranges et différentes de tout ce qui se chante en Europe. Il va sans dire que ces chansons, ornées de fioritures et différemment accentuées, aimablement chantées dans le malais d'Amboine par de jolies filles du pays, accompagnées par les sons étranges d'un orchestre composé d'instruments inconnus chez nous, et jointes à des danses exotiques, produiront, si on les entend dans un entourage d'humeur joyeuse, un effet tout autre que celui qui résultera d'une simple exécution au piano.

En dehors de ces chants, les insulaires font aussi de la musique quand ils vont en bateau. Dans un *orembaai*, poussé par 16 à 20 rameurs, 2 ou 3 hommes sont assis sur la cabane destinée au voyageur; ils accompagnent jour et nuit le chant des rameurs avec un tambour et un *gong*. Mais, même quand le navire ne transporte pas de voyageurs, les rameurs chantent, quelquefois avec accompagnement de *gong*, de *rebana* et de flûte, dont la dernière ne fait entendre qu'un seul son avec sa tierce mineure; ils chantent et jouent sans interruption et dans un mouvement toujours plus accéléré.

Dans l'île de **Ceram**, les *Patasiwas* d'*Eti* et de *Sapoulewa* entonnent des chants de guerre quand ils se mettent en marche pour un combat ou quand ils en reviennent.

Ces chants sont accompagnés par le son d'un bambou, dans lequel on souffle, ou par celui du corne-triton; le premier s'appelle *houé tahouri*, le second *metchoutoui*. Sur ces instruments, l'Alfoure sait produire des sons staccato et lourds, et le chant, joint à l'accompagnement, est à la fois émouvant et effrayant.

Dans les îles **Saparoua** et **Nousalant** c'est le *goumbang*, instrument à vent en bambou, remplaçant le *gong* dans le *gamelan* inférieur, qui, joint à quelques flûtes, forme un orchestre dont la sonorité ressemble plus ou moins à celle des orgues. Dans cette île, et dans l'île de **Nitou**, les rameurs ont l'habitude de chanter; alors le pilote sert de chef. La très vieille chanson qu'ils exécutent trouve son origine chez les habitants de Ternate, anciens maîtres de ces îles. Dans l'île de **Wetter**, on rencontre différentes espèces de tambours, dont l'un sert aux médecins pour exorciser et chasser les maladies; en plus, on y trouve la cithare de bambou qui, dans ce pays, possède 10 cordes.

Dans les îles **Watoubela**, près de Banda, la musique est prohibée; ce n'est que très rarement qu'on y célèbre une fête. Dans ces îles, la croyance populaire veut que le son du *tiwal*, du tambour, du *daldala* et du *gong* attire les esprits malfaisants qui se meuvent dans l'air, d'une île à l'autre, et qui entraînent des maladies; en se tenant tranquille, l'on ne court pas risque d'attirer leur attention. N'est-il pas curieux que, dans ce pays, on craigne d'attirer les mauvais esprits par le moyen même qui sert ailleurs à les chasser? Ce n'est qu'à l'occasion de la couverture de nouvelles habitations ou lors de la célébration d'un mariage des grands de l'île qu'il est permis de s'amuser en chantant et en dansant.

Dans cette partie de l'archipel, il est d'un commun usage de faire entendre des chansons à tout voyageur transporté en bateau, et de l'engager de cette façon à donner l'aumône; on lui chante par exemple : « Ce monsieur a beaucoup d'arak, nous en donnera-t-il? » Ou : « Ce monsieur a beaucoup de tabac, etc. » Il est impossible de dire au juste dans quelles îles et à quelles occasions on chante avec ou sans accompagnements d'instruments. Il y en a, comme **Leti**, **Moa** et **Alor**, où, pour ainsi dire, les habitants ne font rien sans chanter. En diverses contrées, l'on chante à l'occasion d'une guérison, d'une naissance, d'un mariage ou d'un décès, quand on couvre la maison de la toiture en feuilles, quand on prend possession d'une nouvelle demeure; ailleurs, quand on met à l'eau une nouvelle pirogue, au départ d'une pirogue; on chante encore dans la pirogue en ramant, on chante sur le rivage après le départ de la pirogue, afin de procurer du vent à ceux qui partent, on chante pendant la danse, pendant la plantation du riz ou du maïs, pendant qu'on transporte le bois pour construire une maison nouvelle et dans maintes autres occasions.

Dans la **Nouvelle-Guinée**, côté Est, on accompagne le chant et la danse avec le tambour; dans la partie orientale, du côté Nord, on se sert aussi de flûtes en bambou dont cependant on ne joue jamais en dehors des temples. Dans les îles et sur le continent, côté Est du cap d'Urville, les fêtes consistent en récitation de chants et de chansons, tandis qu'on répète les noms des courageux ancêtres. Les danses se divisent en danses guerrières et danses à la ronde. Dans les simulacres de combat, que l'on tient des habitants de Tidor, on fait de la musique avec des tambours et avec le *rébab*, le *gong* et le *rebana*. Les grosses caisses cylindriques, ou bien en forme de sablier, de gobelet, de mortier, sont tendues de peau de chèvre, de cerf, les plus petites de peau de leguan. De petits morceaux de résine ou de gomme attachés à la peau doivent servir à en améliorer le son. Dans la danse à la ronde, on porte les petits tambours sous le bras. On bat également les tambours dans les pirogues, en ramant. Les flûtes sont fermées à une extrémité par un nœud, à l'autre elles ont une incision oblongue et quadrangulaire servant d'embouchure; quelquefois, elles présentent une embouchure en forme de langue.

L'expiration se fait par la bouche, l'inspiration par le nez, ce qui à la longue est très fatigant. Les grandes flûtes sont posées par terre; une vingtaine d'hommes se placent en cercle auprès de leurs instruments, et chacun d'eux s'efforce de produire autant de bruit que possible. La trompette-conque, à ouverture ronde, est plutôt un instrument destiné à faire des signaux qu'un instrument de musique; le son en est perçant, de sorte qu'on l'entend à grande distance. Dans l'île de **Misool**, on se sert du *tifa*, du *gong* et du *rebana*; on n'y connaît que deux mélodies nommées *lampali* et *maina*, sur lesquelles toutes les improvisations sont chantées.

JOH. F. SNELLEMAN.
DAN. DE LANGE.

Les épreuves de ce mémoire ont été révisées par M. Antoine Cabaton, professeur à l'Ecole des langues orientales vivantes, que nous prions de vouloir bien agréer tous nos remerciements.

LA DIRECTION.